STORIA DELL'ARTE
II LICEO

WIKIPEDIA
L'enciclopedia libera

CC BY SA

NOTE GENERALI SUL PROGETTO “LIBRI DI TESTO”

Questo è un progetto che avevo in mente di attuare da tempo: provare ad usare il materiale presente su Wikipedia e progetti correlati per creare dei libri di testo liberi per le scuole; tuttavia, a seguito di una discussione che ho intrapreso con altri utenti nel bar di Wikipedia è emerso che a quanto ho capito non esiste più un vero e proprio "programma ministeriale" per le scuole superiori. Ho capito inoltre che oggigiorno ogni scuola va abbastanza per conto suo nella definizione dei programmi di corso, motivo per cui è praticamente impossibile creare dei testi "standard" validi ovunque (e ci sarebbe da chiedersi perchè questa grande "libertà" è spesso correlata ai testi iperspecifici per ogni classe che i docenti adottano per i loro corsi... testi di cui spesso sono anche autori! :D). A questo problema si aggiunge il già citato iperspecialismo di volte voci che in molti casi può dare problemi ed il fatto che i testi sono spesso strutturati da un punto di vista più "didattico".
Ad ogni modo ho deciso comunque di proseguire il progetto per una serie di ragioni che illustro qui sotto, creando solo i testi del Liceo Classico da utilizzare come esempio pratico:

•fornire dei testi utilizzabili in quei contesti ove i testi "ufficiali" siano troppo costosi (es. terzo mondo)
•dimostrare la fattibilità del progetto a grandi linee
•fornire una critica all'attuale sistema di creazione dei programmi di corso e dei libri di testo scolastici. Davvero la "libertà editoriale" come è propagandata oggi tutela gli studenti e le famiglie? (Non dico che bisogna tornare al "testo unico" del ventennio, ma sarebbe interessante quantomeno studiare i conflitti di interesse nella creazione e nell'utilizzo dei testi)
•mostrare come la "massa" possa autogestire la creazione dei testi scolastici indipendentemente dagli editori e fornendo testi di qualità e gratuiti, oltre che più aderenti ad un punto di vista neutrale.
Per vari testi liberi relativi alla Letteratura Italiana, antica e straniera per tutti gli anni del corso si rimanda al progetto WikiSource o ad archive.org.

Galati Antonello

Arte paleocristiana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Arte paleocristiana è il termine che designa la produzione artistica dei primi secoli dell'era cristiana, compresa entro limiti di spazio e di tempo convenzionali: le testimonianze più significative risalgono in genere al III-IV secolo, poi si inizia a parlare anche di arte dei singoli centri d'arte: arte bizantina, arte ravennate, ecc. L'arte paleocristiana comunque viene collocata nell'orbita di Roma imperiale, e ha il suo momento di massimo splendore fra i primi decenni del IV secolo e gli inizi del VI secolo, fino al 604, anno della morte del papa Gregorio I, tanto che l'ideale cristiano assunse,

Il *Buon Pastore*
Città del Vaticano, Museo Lateranense

ai suoi inizi, le forme offerte dall'arte della tarda antichità. Una specifica iconografia cristiana si sviluppò solo gradualmente e in accordo col progredire della riflessione teologica.

Indice

Contesto storico

Architettura

Pittura e mosaico
- La rappresentazione di Cristo

Scultura
- Sarcofagi di Elena e Costantina
- Sarcofago di Santa Maria Antiqua
- Sarcofago di Stilicone
- Sarcofago del Buon Pastore
- Sarcofago con i miracoli di Cristo
- Sarcofago di Giunio Basso
- Sarcofagi della Passione
- Porta lignea di Santa Sabina

Nuovi centri artistici: Costantinopoli

Nuovi centri artistici: Milano

Nuovi centri artistici: Ravenna

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Contesto storico

Il cristianesimo giunse a Agropoli probabilmente attraverso la minoranza giudaica, che teneva rapporti commerciali e culturali con la madrepatria Palestina: quando Paolo di Tarso visitò Roma nel 61 trovò una comunità cristiana già organizzata[1].

Tra i primi seguaci del cristianesimo vi furono appartenenti ai ceti poveri e a quello degli schiavi, ma soprattutto al ceto medio romano; progressivamente iniziarono a convertirsi le famiglie più agiate, le quali misero a disposizione le loro abitazioni per le riunioni. Nacquero le *domus ecclesiae* (case dell'assemblea, dal greco *ecclesia*, assemblea), antesignane delle chiese. Di questi edifici adibiti a riunioni domestiche sono giunti pochi resti archeologici, spesso rinvenuti tra le fondazioni delle basiliche, costruite in seguito alla libertà di culto sancita dall'Editto di Costantino (313).

Una conseguenza della credenza nella resurrezione dei corpi, predicata da Cristo, fu l'usanza di inumare i corpi dei defunti, in luoghi sotterranei chiamati in seguito catacombe (termine documentato dal IX secolo a proposito della Basilica Apostolorum sulla via Appia e derivato dal greco *katà kymbas*, presso le grotte).

L'uso di luoghi sotterranei non fu certo dettato dalle persecuzioni, poiché ci sono pervenuti ipogei anche pagani e giudaici, come quello della via Latina a Roma, risalente alla seconda metà del IV secolo. Nel III secolo Roma era già completamente organizzata per il culto cristiano, nonostante la clandestinità, con sette diaconi che sovraintendevano a sette zone distinte, ciascuna dotata di una propria area catacombale al di fuori delle mura.

Architettura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura paleocristiana****.*

Nell'architettura paleocristiana, come nelle altre forme d'arte dei primi secoli del Cristianesimo, non vi furono innovazioni, ma si adattarono modelli preesistenti alle esigenze e ai simboli della nuova religione. Nemmeno le catacombe erano strutture tipicamente cristiane, esistevano già infatti catacombe pagane e giudaiche, e la preponderanza d'uso per la sepoltura dei cristiani fu dettata più che altro dalla necessità di praticare l'inumazione per la resurrezione dei corpi predicata da Gesù.

Le prime basiliche sorsero a Roma, in Terra santa e a Costantinopoli. Inizialmente il modello fu quello delle basiliche civili, dalla forma oblunga con cinque navate, copertura a capriate e presenza di una navatella ortogonale (antesignana del transetto) posta nella parte finale della chiesa, usata dal vescovo e dai sacerdoti e per questo detta presbiterio. Spesso un'abside coronava il seggio del vescovo e l'altare, ripreso dalle are pagane. Attorno all'apertura a semicupola dell'abside si trovava una struttura ad arco, detta arco trionfale (da non confondersi con gli archi di trionfo che erano monumenti indipendenti). Le chiese paleocristiane si caratterizzarono per le pareti lisce e le ampie finestre che ne illuminavano l'interno, aperte nelle pareti esterne o nel cleristorio. A partire dalla fine del IV secolo iniziarono a diffondersi edifici a pianta centrale, soprattutto dedicate agli apostoli o a martiri, o ancora cappelle palatine, come la Basilica dei Santi Apostoli a Costantinopoli o quella di San Lorenzo a Milano.

A Roma, dopo le prime basiliche fondate da Costantino (San Giovanni in Laterano, San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le Mura), fu il vescovo di Roma (il papa) a commissionare nuove basiliche, a testimonianza della sua crescente importanza; tra queste vi è Santa Maria Maggiore, la prima basilica eretta su committenza papale legata alla figura di Sisto III, all'epoca vescovo di Roma, e Santa Sabina, commissionata da Pietro Illirico verso il 425.

Ci sono giunti pochi esempi di basiliche paleocristiane intatte, per via delle continue ricostruzioni e manomissioni succedutesi nei secoli, tra questi la già citata Santa Sabina a Roma, la Basilica Palatina di Costantino a Treviri, le basiliche di Ravenna (come Sant'Apollinare in Classe) e il complesso basilicale di Cimitile[2][3][4] in Campania.

Pittura e mosaico

Scena di banchetto, affresco 115x65 cm, prima metà del III secolo, catacombe di San Callisto, cunicolo dei sacramenti, Roma

Anche la pittura e il mosaico dei primi secoli del Cristianesimo derivarono i propri stemmi da correnti artistiche già in atto, legate al paganesimo o ad altre religioni, attribuendo però alle rappresentazioni altri significati.

Il gallo e la tartaruga, ad Aquileia

Un esempio emblematico è quello dell'immagine del banchetto, usato già da secoli nell'arte antica specialmente in ambito funerario: divenne la rappresentazione dell'Ultima Cena e quindi simbolo della celebrazione dell'Eucaristia, la liturgia fondamentale della nuova religione. Gli elementi di similitudine tra raffigurazioni cristiane e pagane nella medesima attribuzione cronologica hanno portato ad avvalorare l'ipotesi che gli artisti lavorassero indistintamente talvolta su commissione di pagani e talvolta di cristiani. Anche lo stile delle pitture va da un iniziale realismo a forme sempre più simboliche e semplificate, in linea con l'affermazione dell'arte *provinciale* e *plebea* nella tarda antichità. Con la fine delle persecuzioni, dal 313, la pittura si fece più sfarzosa, come i coevi esempi di pittura profana.

L'aniconismo, cioè il divieto di raffigurare Dio secondo un passo dell'Esodo (XX, 3-5), applicato fino al III secolo, comportò la necessità di usare simboli per alludere alla divinità: il sole, l'agnello, simbolo del martirio di Cristo, o il pesce, il cui nome greco (*ichthys*) era acronimo di *"Iesùs Christòs Theoù Yiòs Sotètur"* (Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore).

Buon pastore seconda metà del III secolo, Catacombe di Priscilla, Roma

Altre immagini-segno sono quelle che invece di narrare un avvenimento suggeriscono un concetto: il Buon Pastore, che simboleggiava la filantropia di Cristo, l'*orante*, simbolo di sapienza, ecc. Anche queste raffigurazioni furono mutuate da iconografie antecedenti: il pastore proviene da scene pastorali, dalle allegorie della primavera e dalle raffigurazioni di Ermes pastore, il *Cristo-filosofo*, deriva dalla figura del filosofo Epitteto seduto. Tutti i temi legati all'Antico Testamento vennero invece ripresi dalla precedente tradizione giudaica: pittura cristiana ed ebraica nel III secolo sono pressoché combacianti, come testimoniano gli affreschi nella sinagoga di Dura Europos in Siria (oggi al Museo nazionale di Damasco), dove la stilizzazione formale è legata al valore simbolico delle scene.

Gradualmente la perdita di interesse verso la descrizione di avvenimenti reali porta a una standardizzazione delle scene simboliche, con un progressivo appiattimento delle figure, preponderanza di raffigurazioni frontali e perdita del senso narrativo: gli artisti infatti adesso alludono al mondo *spirituale*, sono interessati a trasmettere messaggi precisi che prescindono dall'armonia formale e dalla verosimiglianza delle forme.

Il gallo, che canta all'alba al sorgere del sole, è ritenuto simbolo della luce di Cristo[5]. La tartaruga è simbolo del male, del peccato causa dell'etimologia del termine che è dal greco "tartarukos", "abitante del Tartaro". La lotta tra gallo e tartaruga (il Bene contro il Male)[6] è più volte rappresentata sui mosaici pavimentali della basilica di Aquileia.

La rappresentazione di Cristo

Fino al III secolo quindi Cristo è rappresentato unicamente da simboli: il buon pastore, l'agnello, ecc. Abbastanza frequente è anche l'immagine del Cristo-Orfeo: Cristo scese nel Limbo, come Orfeo nell'oltretomba. Il divieto di raffigurare Gesù Cristo venne meno in conseguenza del primo concilio di Nicea, quando venne definitivamente sancita la duplice natura divina e umana di Cristo, quindi Verbo incarnato uomo e dotato di fattezze umane rappresentabili. La rappresentazione dei fatti salienti della vita di Cristo divenne necessaria per la trasmissione del suo messaggio, ma non fu questa l'unica ragione: la glorificazione di Cristo si rifletteva come celebrazione indiretta degli imperatori di fede cristiana dopo

Agnello che benedice i pani, metà del IV secolo, affresco 40x28cm, Catacombe di Commodilla, Roma

l'Editto di Tessalonica. L'identificazione tra Impero e Chiesa divenne sempre più stretta, soprattutto dal V secolo quando la cristianità iniziò ad essere vista come baluardo del mondo *civilizzato*, contro quello *barbaro*.

Inizialmente Gesù veniva rappresentato imberbe: ne sono testimonianza gli affreschi nelle catacombe di Domitilla (*Cristo che insegna agli apostoli*) o il mosaico nella chiesa di Santa Costanza a Roma. Il *Cristo barbato* è successivo e deriva dalla tradizione siriaca relativa alla rappresentazione del filosofo cinico. In seguito si iniziò a raffigurare anche Cristo con le insegne regali, che lo assimilavano all'imperatore secondo l'iconografia imperiale romana della *traditio legis*, la "consegna della legge".

Pesce e pane eucaristico, particolare di pittura su parete 32x30, inizio del III secolo, Catacombe di San Callisto, cripta di Lucina, Roma

Cristo insegna agli apostoli, affresco 130x38, inizio del IV secolo, Catacombe di Domitilla, Roma

Cristo imberbe, dettaglio dal mosaico della *Consegna della legge*, lunghezza 6,50 m, fine del IV secolo, Mausoleo di Santa Costanza, Roma

Cristo barbato (dettaglio), affresco 60x72, fine IV-inizio V secolo, Catacombe di Commodilla, Roma

Traditio Legis, Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli

Scultura

Quando, nelle catacombe, apparvero le prime testimonianze non pittoriche, non esisteva ancora una scultura cristiana. Essa si sviluppò lentamente, soprattutto nella decorazione di sarcofagi destinati a personaggi dei ceti più abbienti convertiti al cristianesimo, prendendo a prestito i temi del contemporaneo simbolismo funerario pagano. Al IV secolo appartiene la maggior parte dei sarcofagi paleocristiani noti, produzione per lo più di laboratori romani. Una delle simbologie ricorrenti riguardava l'immagine del

pavone, simbolo di immortalità, rinascita spirituale e quindi della resurrezione in base a una credenza secondo la quale il pavone perdeva ogni anno in autunno le penne che rinascevano in primavera. Inoltre i suoi mille occhi sono stati considerati emblema dell'onniscienza di Dio e le sue carni erano ritenute incorruttibili.

Sarcofago di Costantina
in origine collocato nel suo mausoleo,
oggi conservato nei Musei Vaticani

Sarcofagi di Elena e Costantina

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Sarcofago di Costantina*** *e* ***Sarcofago di Elena****.*

I sarcofagi di Elena e Costantina (rispettivamente madre e figlia di Costantino I) si attengono alla corrente aulica. Nel primo tuttavia si notano motivi di arte plebea quali mancanza di prospettiva e inesistenza di un credibile piano di appoggio. Sostenuto da una coppia di leoni si deduce che non era stato eseguito appositamente per Elena, ma per un uomo, e questa tesi è avvalorata dalle scene di guerra rappresentate nel porfido.

Il sarcofago di Costantina, trovato nel mausoleo di Santa Costanza a Roma e oggi conservato nei Musei Vaticani, invece è di carattere naturalistico e decorativo, strettamente legato ai soggetti raffigurati nella volta del deambulatorio del mausoleo stesso.

Sarcofago di Santa Maria Antiqua

In questo sarcofago conservato presso la chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma e datato circa 260-280 d.C. è raffigurato sul fronte un *continuum* di scene simboliche legate al nuovo culto cristiano: (da sinistra) Giona sdraiato sotto la vigna (le cui storie proseguono sui lati), un filosofo che legge un rotolo (al centro), il Buon Pastore ed una scena di battesimo (a destra).

In particolare la predominanza data alla figura del filosofo al centro serve per alludere alla sapienza (come si trova anche in alcuni sarcofagi pagani), intesa come vera filosofia della rivelazione cristiana; l'orante invece divenne in seguito il simbolo dell'anima stessa del defunto, tanto che in alcuni casi ne riproduceva anche le sembianze.

Sarcofago di Stilicone

Il *Sarcofago di Stilicone* si trova nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano ed oggi è inglobato in un ambone medievale. Fu scolpito nella seconda metà del IV secolo e presenta una serie di figure allineate sullo sfondo di una città immaginaria con le architetture che incorniciano ritmatamente le teste delle figure. Al centro si trova la figura di Cristo seduto su un trono, in posa frontale e benedicente, con in mano il libro della Legge, che anticipa la successiva iconografia bizantina e medievale del Cristo-giudice.

Sarcofago di Stilicone, dettaglio della parte centrale
Basilica di sant'Ambrogio, Milano

Nella base del sarcofago è evidenziato un festone orizzontale con incisi, alternati, un fiore a petali rotondi ed una croce rostrata di tipo ariano. Stilicone fu giustiziato nel 408 sotto l'imperatore Onorio.

Sarcofago del Buon Pastore

Una nuova simbologia si riscontra nel cosiddetto *Sarcofago del Buon Pastore*, conservato nel Museo pio cristiano di Roma e risalente alla seconda metà del IV secolo. Attorno alla figura centrale del buon pastore, ingrandita, posta su un piedistallo e riprodotta anche alle due estremità, si dispone una serie di piccoli angeli vendemmiatori in una complessa rappresentazione di tralci di vite ricavati con abbondante uso del trapano. La pianta di vite, già usata in passato per raffigurare paesaggi elegiaci e idealizzati, qui assume la simbologia di rinascita, con i ceppi apparentemente morti e i rami più alti via via più ricchi di fogliame e frutti. I grappoli richiamavano inoltre il vino dell'Eucaristia.

Sarcofago con i miracoli di Cristo

Sempre al Museo pio cristiano è conservato un altro interessante esempio di sarcofago paleocristiano con uno stile della rappresentazione continuo, il cosiddetto *Sarcofago con i miracoli di Cristo*, in marmo, risalente al IV secolo. In esso sono rappresentati, da sinistra: il peccato originale, i miracoli del vino, del cieco guarito e del morto resuscitato.

La figura di Cristo, senza aureola, giovane e imberbe, è rappresentata tre volte a breve distanza, in posizione pressoché identica, che ne facilita l'identificazione. Le figure appaiono strette nello spazio e si sovrappongono fisicamente le une alle altre.

Sarcofago di Giunio Basso

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Sarcofago di Giunio Basso***.

Il sarcofago di Giunio Basso

Il sarcofago di Giunio Basso, sempre al Museo pio cristiano e in marmo (243 × 141 cm, seconda metà del IV secolo), ha un'impaginazione del tutto diversa, con la divisione delle scene in uno schema rigoroso scandito dalle colonnine di una ipotetica architettura; questa disegna due registri con cinque edicole ciascuno: quello inferiore vede un porticato con colonne sormontate da archi e timpani, quello superiore è architravato. Ogni edicola contiene la rappresentazione di una scena tratta dal Vecchio e dal Nuovo Testamento; non vi è uno svolgersi continuo della narrazione, poiché ogni riquadro è fine a se stesso. Queste scene sono ricchissime di particolari e non immediate, ma complesse, destinate a colti e non alla plebe. Lo stile appartiene alla corrente aulica, con una realistica resa volumetrica delle figure, e ciò è dovuto all'estrazione sociale del committente che, in quanto dignitario di corte, è ancora vicino alla tradizione del classicismo imperiale: l'iscrizione in alto è datata 359 e ricorda l'ex-console Giunio Basso convertitosi al Cristianesimo.

Sarcofagi della Passione

Una nuova iconografia che si venne affermando nel IV secolo è quella dei cosiddetti *sarcofagi della passione*. Tale denominazione deriva dal fatto che il soggetto delle sculture è costituito dalla passione di Cristo e dal martirio di san Pietro e san Paolo.

In un esemplare al Museo pio cristiano chiamato *Sarcofago con monogrammi di Cristo*, si trova al centro, in una rappresentazione anche questa a cinque scene scandite da colonnine, la croce con il monogramma di Cristo affiancato da due colombe, che sovrastano due soldati, guardie del sepolcro colte nel sonno dalla Resurrezione.

Porta lignea di Santa Sabina

La porta lignea della basilica di Santa Sabina a Roma, risalente al V secolo, coeva anch'essa alla costruzione della chiesa, costituisce il più antico esempio di scultura lignea paleocristiana. In origine era costituita da 28 riquadri dei quali ne sono rimasti 18. È di legno di cipresso ed è incredibile che sia giunta sino a noi, sia pure con alcuni restauri e con l'aggiunta successiva della fascia decorativa a grappoli e foglie d'uva, che circonda i singoli riquadri. Vi sono rappresentate scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento fra cui le storie di Mosè, di Elia, l'Epifania, i miracoli di Cristo, la Crocifissione e l'Ascensione. Nella disposizione attuale le storie sono mischiate, non c'è una parte relativa all'Antico Testamento ed una al Nuovo.

Crocefissione
porta di Santa Sabina, Roma

Nella porta lignea operano due artisti assai diversi fra di loro: uno di ispirazione classico-ellenistica, l'altro di ispirazione popolare tardo-antica. A questo secondo artista appartiene il riquadro della Crocifissione (che è la prima rappresentazione di Cristo fra i due ladroni). Cristo è rappresentato con dimensioni maggiori, a significare la sua superiorità morale. Non c'è nessuna ricerca prospettica, le figure poggiano su una parete che simula dei mattoni, e le croci si intuiscono solo dietro la testa e le mani dei ladroni: nei primi tempi del Cristianesimo c'era il divieto di rappresentare Cristo nel suo supplizio, fra l'altro essendo ancora vivo il ricordo della morte in croce quale pena da schiavi. Un'arte sommaria, ad intaglio secco, molto diretta, anche perché doveva essere compresa dalla plebe, in quanto luogo di culto pubblico.

Nuovi centri artistici: Costantinopoli

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Costantinopoli****.*

La scelta della nuova capitale di Costantino I si basò su una serie di fattori strategici e politici: Costantino I aveva bisogno di una capitale vicina alle nuove zone nevralgiche dell'Impero, ma voleva altresì legare il proprio nome alla fondazione di una nuova città. Tutte le considerazioni strategiche spinsero la scelta verso una sede orientale, e venne individuata la città di Bisanzio, che si trovava al centro di eccellenti vie di comunicazione sia terrestri che marine verso i principali centri dell'Impero, che dominava gli stretti strategici del Bosforo e del Dardanelli e che, per la sua dislocazione al culmine di una sorta di penisola, era facilmente difendibile.

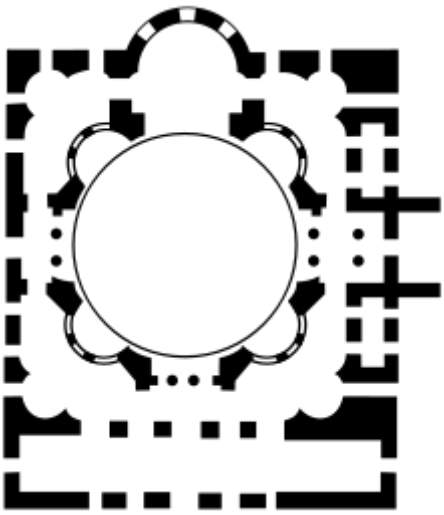
Il dado sotto l'obelisco di Teodosio da Karnak,
Ippodromo di Costantinopoli, Istanbul

La città venne completamente rifondata: venne creato un nuovo porto, con imponenti magazzini e infrastrutture; Costantino seguì anche la costruzione del Palazzo imperiale, dell'Ippodromo, che

aveva una capienza di cinquantamila spettatori seduti, dell'acquedotto, delle sedi per gli uffici amministrativi, della nuova rete stradale.

Dell'epoca del primo imperatore resta solo il circo (chiamato anche l'Ippodromo), costruito con priorità assoluta assieme alle mura. Un referente ideale fu il Circo Massimo di Roma e si ispirò ai circhi della Tetrarchia (Nicomedia in Oriente, Milano ed Aquileia in Occidente); era straordinariamente monumentale e capiente, con una lunghezza di circa 450 metri per 120 di larghezza. Il suo ruolo andò via via trasformandosi affiancando la sua destinazione iniziale (le corse dei carri) a luogo deputato all'"epifania" imperiale, cioè all'apparizione del sovrano nella sua tribuna dalla quale si mostrava al popolo per presenziare ai giochi, circondato da quei segni di regalità e potere che dovevano apparire quasi ultraterreni, nell'accoglienza con l'acclamazione rituale della folla. Nel circo si celebravano i trionfi, si tenevano esecuzioni capitali, cerimonie e incoronazioni, e nascevano tumulti. Nel circo furono collocati vari capolavori presi un po' ovunque nell'Impero, dal tripode portato via dal tempio di Apollo a Delfi fino ai cavalli di bronzo dorato (di incerta origine ma antecedenti) che successivamente sono stati posti sul portale della basilica di San Marco a Venezia.

Il foro si trovava ad occidente, su un'altura. Era a pianta circolare e circondato da colonne a doppio ordine. Al centro del foro si trovava un altro monumento simbolo del potere imperiale, la colonna-santuario. Si trattava di una grande colonna sormontata da una statua bronzea dell'Imperatore rappresentato come la divinità del sole (il *Sol Invictus* o, alla greca, *Elio*); la colonna si ergeva su uno zoccolo alto circa cinque metri, che racchiudeva un santuario dove si pregava che scongiurasse sciagure proteggendo la città che aveva fondato. In questo santuario venivano conservate delle reliquie del tutto improbabili (per esempio l'ascia con cui Noè costruì l'arca) assieme a reliquie pagane (la statua della divinità che Enea avrebbe portato via da Troia). Un curioso esempio di santuario misto pagano/cristiano, che sarebbe stato scandaloso sia per la Chiesa di pochi anni precedente che per quella di pochi anni successiva al regno di Costantino, e era invece considerata una concessione alla mentalità politeista dei Romani.



Planimetria della chiesa dei Santi Sergio e Bacco ad Istanbul

Tra le chiese fondate da Costantino c'erano quella dedicata alla Santa Sapienza (la Santa Sofia, prima della riedificazione al tempo di Giustiniano che ne fece un capolavoro dell'architettura di tutti i tempi), destinata a funzionare da cattedrale, e quella dei Santi Apostoli, a pianta centrale, che divenne il mausoleo imperiale.

Per parlare di arte bizantina si deve aspettare almeno al V secolo, quando con la divisione dell'Impero romano in due tronconi, si iniziò a sviluppare una corrente artistica indipendente che aveva come centro Costantinopoli. Prima di allora anche le prove artistiche della *Nuova Roma* vengono fatte rientrare nelle imprese della tarda antichità o dell'arte paleocristiana.

Gli artisti di Costantinopoli si rifecero alle tendenze dell'arte tardoantica, in particolare della corrente *provinciale e plebea*, che aveva semplificato la raffigurazione umana, i rapporti spaziali e il naturalismo, in favore di rappresentazioni più simboliche e di comprensione più immediata. Anche l'arte paleocristiana romana, con l'attenzione più al simbolo che alla raffigurazione reale, influenzò i nuovi artisti di corte.

Le rappresentazioni ufficiali di imperatori e dignitari avevano da qualche tempo iniziato a preferire una iconografia frontale, senza movimento, ieratica, che dava alle figure un'apparenza astratta e irreale, quasi divina. L'identificazione dell'Imperatore e la sua corte con il mondo divino fu una corrente nata con la progressiva orientalizzazione dell'Impero e che continuò a svilupparsi successivamente.

Mosaico pavimentale del Palazzo Imperiale di Costantinopoli

Un esempio emblematico di rappresentazione stilizzata e semplicata si trova nel dado fatto porre al centro dell'Ippodromo di Costantinopoli da Teodosio I, come base per l'obelisco egizio proveniente da Karnak (390 circa). Sui quattro lati fu scolpita una rappresentazione dell'ippodromo e della tribuna reale, che doveva fare quasi da specchio idealizzato di ciò che le stava intorno. Teodosio, accanto ai figli e ai membri della corte imperiale, assiste ai giochi e riceve il tributo dalle popolazioni barbare. Le proporzioni modificate secondo la gerarchia dei personaggi, già riscontrabili all'epoca di Costantino, qui sono nette e indiscutibili: l'imperatore, nella rigida posizione frontale, domina tutti, mentre in basso attori e danzatrici dell'arena si muovono con vivacità, ma, sebbene si trovino più vicine all'osservatore, sono di dimensioni molto ridotte.

Non mancò però anche una spinta alla *renovatio*, alla ripresa di spunti naturalistici che derivavano dalla memoria ancora viva dell'arte classica e ellenistica. Si possono leggerne i risultati in opere profane come i mosaici pavimentali del grande cortile porticato del Palazzo Imperiale, dove scene bucoliche, giochi di bambini, scene di caccia e di combattimento tra animali mostruosi presentano una viva resa naturalistica, affinata dallo sfondo bianco circondato da elaborate cornici a foglie di acanto.

Nuovi centri artistici: Milano

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Basiliche paleocristiane di Milano***.

Durante la Tetrarchia la città divenne capitale di Massimiano (286-305). L'editto di Milano del 313 concedendo il culto ai cristiani segnò anche l'inizio di profonde e radicali trasformazioni: la costruzione di basiliche e monumenti cristiani reimpiegando materiali appartenuti agli edifici pagani o addirittura la metodica distruzione di monumenti particolarmente invisi (l'anfiteatro).

Il solenne interno di San Lorenzo a Milano, sebbene ricostruito nel XVI secolo, ricalcò la struttura paleocristiana

Il centro religioso, l'attuale piazza del Duomo, comprendeva ben due cattedrali: una basilica vetus o *minor* (313-315 circa, futura Santa Maria Maggiore), cattedrale "invernale" ed una basilica nova o *maior* (343-345 circa, poi chiesa di Santa Tecla), cattedrale "estiva". Queste basiliche sono solo in parte conosciute perché vi fu in seguito edificato sopra il Duomo di Milano. Solo della basilica nova si conosce qualcosa, trovandosi al di sotto dell'attuale sagrato: aveva una pianta longitudinale con cinque navate e il presbiterio con abside era separato dal resto della basilica da un muro divisorio, che aveva una grande apertura.

Di pari antichità era la basilica di San Lorenzo, la quale però presentava un'inconsueta pianta a croce greca, dovuta forse al fatto di essere connessa al palazzo imperiale di Teodosio I e quindi "cappella palatina". Della chiesa paleocristiana oggi restano la pianta e l'alzato (nonostante la riedificazione tardo manieristica, che però ricalcò le forme antiche), dove compaiono due livelli, dominati da un matroneo che corre lungo le esedre ai quattro lati. In questo caso il matroneo era usato non dalle donne, ma dalla corte imperiale. Dalle esedre si accede a una serie di sacelli esterni, o *martiria*, a pianta ottagonale ma di dimensioni variabili, risalenti alla fine del IV-inizio del V secolo. Particolarmente

Traditio legis, sacello di Sant'Aquilino, basilica di San Lorenzo, Milano

importante è il sacello est, detto *di San Aquilino*, dove si trova un mosaico del VI secolo con un *Cristo filosofo tra i discepoli*, con l'interessante fondo oro: segno che questa tecnica (in uso dal V secolo), non era una prerogativa dell'arte bizantina, anzi veniva usato anche in occidente.

Ritratto di Ambrogio, Milano, San Vittore in Ciel d'oro

La figura che dominò la vita e lo sviluppo della città fu il vescovo Ambrogio, che venne nominato al soglio episcopale a trentaquattro anni nel 373. Con lui iniziò un programma di costruzione di basiliche dedicate alle varie categorie di santi: una basilica per i profeti (dedicata poi a San Dionigi, della quale si conosce solo la localizzazione vicino ai bastioni di Porta Venezia), una per gli apostoli (la basilica di San Nazaro in Brolo), una per i martiri (*martyrium*, che in seguito ospitò le sue spoglie e divenne la Basilica di Sant'Ambrogio), una per le vergini (futura San Simpliciano).

La basilica oggi detta di San'Ambrogio, già *basilica martyrium*, consacrata nel 386, è stata completamente riedificata in epoca romanica, ma doveva avere in antico una pianta a croce latina, simile a quella odierna, e uno stesso quadriportico antistante alla basilica. Dell'epoca paleocristiana resta un mosaico nel cosiddetto *sacello di San Vittore in Ciel d'oro*, risalente al V secolo, con il più antico ritratto di Ambrogio.

La basilica *apostolorum* (San Nazaro in Brolo), sempre del 386, aveva una pianta a croce greca con bracci movimentati da absidiole sui lati, che trova riscontro solo nella chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli. Davanti alla chiesa si apriva un atrio porticato.

La basilica *virginum*, poi dedicata al successore di Ambrogio, San Simpliciano, conserva dell'epoca paleocristiana l'aspetto esterno delle pareti, dove si aprono arcate cieche decorative, una caratteristica ripresa dalla Basilica Palatina di Costantino a Treviri. Ha una pianta a croce greca, ma il braccio del coro, con l'abside, è molto più corto.

Nuovi centri artistici: Ravenna

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte ravennate*** *e* ***Monumenti paleocristiani di Ravenna***.

Lunetta del *Buon Pastore*, Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna, prima metà del V secolo.

Ravenna divenne capitale imperiale nel 402, lo rimase per oltre settant'anni. La città era posta vicino al mare e inaccessibile da terra perché circondata da paludi. Era quindi considerata eccellente dal punto di vista difensivo ma (a causa dell'urgenza con cui era stata scelta) era inadeguata per ospitare l'Imperatore e la sua corte. Per questo subito si iniziarono a costruire grandi edifici anche in posizioni decentrate rispetto al nucleo più difendibile. Uno dei primi esempi dell'arte della nuova capitale è la decorazione del Battistero Neoniano, con sfarzosi stucchi, affreschi e marmi policromi, ma soprattutto mosaici, nella cupola. Entro tre anelli concentrici sono rappresentati vari soggetti: finte architetture, i dodici apostoli e la scena del Battesimo di Gesù con San Giovanni Battista. Le

immagini presentano ancora una notevole consistenza plastica e un senso di movimento, che testimoniano gli ininterrotti rapporti con l'ambiente romano; mentre la vivace policromia, la monumentalità e la ieraticità delle figure sono indice di rapporti con il mondo bizantino.

Ultima Cena, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, inizio del VI secolo.

Durante l'epoca di Galla Placidia (ca. 390-450) si ebbe un vivace impulso edilizio, del quale ci restano la chiesa di San Giovanni Evangelista (interessante per gli elementi di derivazione tipicamente costantinopolitana quali i pastoforia e l'uso dei pulvini) e, soprattutto il cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, dagli intatti mosaici interni. La rappresentazione dei soggetti è ricca di colori e mostra ancora la capacità di rendere il volume e la disposizione realistica nello spazio dei corpi, con figure in primo e in secondo piano, secondo uno stile ancora legato all'arte antica. Non mancano i richiami ai simboli cristiani, come le colombe che bevono alla fonte (simbolo delle anime cristiane che si abbeverano alla grazia divina) e i cervi.

In seguito Ravenna venne conquistata da Teodorico, re degli Ostrogoti, nel 476, il quale raddoppiò gli edifici di culto per il suo popolo che seguiva la fede ariana. Venne costruita una nuova cattedrale (oggi completamente restaurata e quasi priva di tracce del passato), un Battistero ed una nuova chiesa palatina, Sant'Apollinare Nuovo, nella quale è tutt'oggi conservato uno straordinario ciclo musivo, organizzato sulle tre fasce delle pareti sugli archi che delimitano le navate, dove si vede un progressivo avvicinarsi a rappresentazioni più simboliche e meno verosimili. Sono caratteristiche tipiche di questo passaggio: lo spazio e i volumi semplificati, la postura delle figure ieraticamente frontali e il sacrale fondo oro, che fu una caratteristica dominante anche del successivo periodo bizantino.

Va ricordata anche la Domus dei tappeti di pietra, un palazzo signorile bizantino del VI secolo, riscoperto nel 1993. Tra i mosaici conservati nella *domus* ve n'è uno che raffigura il Buon pastore.

Note

1. ^ De Vecchi - Cerchiari, vedi bibliografia.
2. ^ *Basiliche Paleocristiane di Cimitile | Diocesi di Nola*, su *diocesinola.it*. URL consultato il 14 giugno 2015 (archiviato dall'url originale il 4 febbraio 2015).
3. ^ *Fondazione Premio Cimitile*, su *Fondazione Premio Cimitile*. URL consultato il 14 giugno 2015.
4. ^ Fastwsip, *Comune di Cimitile (Na)*, su *comune.cimitile.na.it*. URL consultato il 14 giugno 2015 (archiviato dall'url originale il 26 settembre 2015).
5. ^ Dizionari dell'arte, La natura e i suoi simboli, ed. Electa
6. ^ Il gallo e la tartaruga - Evus.it (http://evus.it/it/index.php/news/.../il-gallo-e-la-tartaruga-2/)

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Origini del cristianesimo

- Primi centri del cristianesimo

Altri progetti

- Wikiversità contiene risorse su **arte paleocristiana**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **arte paleocristiana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paleochristian_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *paleocristiana, arte*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Arte paleocristiana*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Luciano De Bruyne, «Arte cristiana antica» (http://letterepaoline.net/2010/01/17/l%E2%80%99arte-cristiana-antica/), in Enciclopedia cattolica, Città del Vaticano, 1948-1954, vol. II, coll. 47-52
- Luciano De Bruyne, «Iconografia cristiana antica» (http://letterepaoline.net/2010/01/18/l%E2%80%99iconografia-paleocristiana/), in Enciclopedia cattolica, Città del Vaticano, 1948-1954, vol. VI, coll. 1546-1551

Controllo di autorità	VIAF (EN) 181281905 (https://viaf.org/viaf/181281905) · Thesaurus BNCF 2320 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=2320) · LCCN (EN) sh85007633 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007633) · J9U (EN, HE) 987007295529505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295529505171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_paleocristiana&oldid=133307907"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 mag 2023 alle 17:51.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Catacombe

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Le catacombe di san Callisto a Roma.

Le **catacombe** erano delle aree cimiteriali sotterranee utilizzate nell'antichità. Sono solitamente scavate in rocce facilmente lavorabili, e possono avere anche più livelli, con profondità che arrivano fino a trenta metri. L'etimologia della parola latina "*catacumba*", da cui in italiano "catacomba", è incerta; si pensa che derivi dalla locuzione greca "*κατά κυμβής* (*katá kymbḗs*)" o "*κατά κύμβας* (*katá kýmbas*)" (direttamente o attraverso la voce latina "*cumba*") che si può tradurre come "presso/sotto la cavità/l.[1][2][3][4]

Le più celebri sono quelle cristiane, anche se ne esistono esempi legati ad altre religioni: ne esistono anche di fenicie e pagane, già gli etruschi e gli ebrei usavano seppellire i loro morti in camere sotterranee. I cristiani ricrearono tale pratica inumativa abbandonando, per la fede nella resurrezione dei corpi, l'uso della cremazione pagana.

All'inizio si mantennero principalmente le usanze funerarie pagane, come è provato dal cimitero precristiano dell'antica Anzio. Il sepolcro si trova quasi sempre all'esterno della città, poiché le Leggi delle XII tavole prescrivevano che *hominem mortuum in urbe neve sepelito neve urito* ("Non si seppellisca né si cremi nessun cadavere in città").[5] Ma i cimiteri (il cui termine deriva dal greco *κοιμητήριον* [*koimētérion*], quindi dal verbo *κοιμάω* [*koimáō*], ossia "dormire", "riposare", oppure dal latino *accubitorium*, dal verbo *accumbere* per "giacere") per i cristiani sono luoghi dell'attesa della resurrezione.

Il nome "*locus ad catacumbas*" era una località situata in un avvallamento presso la via Appia; gli studiosi non sono però concordi sul luogo che questo termine latino indicava. Secondo alcuni usava indicare una depressione posta di fronte al Circo di Massenzio, fra le due colline dove oggi si trovano le catacombe di San Callisto e il mausoleo di Cecilia Metella, e passò poi a indicare il cimitero stesso;[1] secondo altri l'avvallamento era quello dove oggi si trovano le catacombe di San Sebastiano.[2][3][4]

Indice

Cimiteri
- Descrizione generale
- Sopra terra
- Sotto terra
- Tombe dei martiri
- Organizzazione dei cimiteri

Studi archeologici

Iconografia

Epigrafia
- Iscrizioni funerarie in prosa
- Formule particolari
- Epigrafia metrica
- Iscrizioni storiche
- Iscrizioni su piccoli oggetti

Fonti
- Letterarie
- Monumentali

Riti e credenze

Località
- Roma e Lazio
- Italia
- Europa

Ambientazioni

Note

Bibliografia

Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Cimiteri

Descrizione generale

Le catacombe sono poste sempre al di fuori della città, in quanto la sepoltura urbana era vietata dalla legge romana per motivi religiosi e di igiene. I terreni sulle quali erano costruite appartenevano a privati o a collegi funerari. Sono generalmente costituite da lunghe gallerie strette e basse dette *ambulacri*, dai sette a trenta metri sotto la superficie, di circa 2,5 m di altezza e di larghezza e intercomunicanti ai vari livelli tramite ripidi scalini.

Nelle pareti degli ambulacri sono scavate le tombe, dette *loculi* che avevano un'altezza di 40–60 cm ed una lunghezza variabile dai 120 ai 150 cm; questi ultimi erano vere e proprie camere di pietra che accoglievano i corpi avvolti in lenzuoli di lino oppure posti in sarcofagi di pietra. Gli ambulacri potevano essere intervallati, oltre che con i loculi più comuni, anche con i *cubicoli*, piccoli ambienti destinati ad ospitare le tombe di una famiglia o associazione, e con le *cripte*, contenenti solitamente la tomba di un martire; inoltre si possono trovare anche tombe sormontate da un arco, dette *arcosoli* e destinate ai nobili, ai martiri e ai Papi.

La luce e l'aria filtravano attraverso dei pozzi verticali quadrati, chiamati *lucernari*. La tomba veniva successivamente chiusa ponendo della malta e una lastra di marmo o delle tegole di terracotta, sulle quali veniva inciso spesso il nome del defunto, l'età e la data di morte; spesso a tali informazioni veniva aggiunta un'epigrafe religiosa o simbolica. Lo studio di tali epigrafi riveste un'importanza capitale.

Affresco del *Buon Pastore*, Catacombe di San Callisto a Roma.

Sopra terra

I primi cristiani si seppellivano comunemente nei cimiteri pagani, anche se questi non sono totalmente identificabili fino alla prima metà del II secolo. Il cimitero sopra terra, o *subdiale*, occupava un'area ben definita e recintata: questa poteva avere diversi nomi, fra i quali *area*, *area christianorum*, o *τόπος* (*topos*) in modo generico. Altre volte, se la zona era coltivata a giardino, era definita come *hortus*, *agellus*, *κῆπος* (*kêpos*); il *cepotaphium* (*κῆπος* + *ταφή* [*taphé*], *tomba*) era invece l'orto che circondava il monumento funerario, indicando poi tutto il resto della costruzione. Solitamente vi era un unico custode e fossore, per un'area indubbiamente modesta. Di regola i corpi erano orientati, particolarmente ad est. Il sarcofago era una tomba più lussuosa e conservativa, e poteva essere realizzato in pietra, in marmo, in terracotta, e raramente in piombo, meno comune. Molto diffuso invece, di origini puniche, era un sepolcro realizzato con delle anfore. Per utilizzare lo spazio nella maniera migliore si costruivano anche tombe a pozzo chiamate *forma*. Le tombe più semplici potevano dunque essere il sarcofago, che costituiva la forma più evoluta, oppure un monolito a foggia di sarcofago, con un manufatto protettivo, *a cappuccina* se in muratura, oppure *a mensa*, con una lastra piana semicircolare.

Sotto terra

In epoca apostolica le necropoli dei cristiani si distinsero per l'uso dell'inumazione e per alcuni simboli caratteristici, mentre in età post-apostolica le comunità crebbero e grazie ai patrizi si organizzarono pubblicamente. In seguito, per poter far fronte anche ad un diffuso problema di spazio, si passò dalla sepoltura subdiale a quella sotterranea considerando che la vera e propria attività d'aggregazione avveniva nel *titulus*, una sorta di area parrocchiale o nella *domus ecclesiae* la casa dell'*assemblea*, messa spesso a disposizione da famiglie abbienti.

Inizialmente si utilizzarono cave abbandonate, differenziate da tufo granulare (le cui catacombe si caratterizzano per il tracciato irregolare e le gallerie larghe) o solido (con gallerie strette, più regolari e verticali). Il primo elemento di ogni catacomba è sempre una scala d'accesso (detta *scala*, *descensus*, o altre volte *catabaticum*), saltuarialmente affiancate da altre strutture per l'accesso dei pellegrini, come l'*introitus ad martyres* dal IV secolo. Le gallerie furono chiamate *cryptae*, indicando poi con lo stesso termine tutto il complesso sotterraneo; col termine *cubiculum* si definivano invece le camere sia sotterranee che subdiali. Le *pila* erano dei gruppi di defunti disposti in ordine verticale; fra le pila solitamente si seppellivano i bambini.

Due erano i tipi regolari di sepolcro: il *loculo*, che era una cavità rettangolare con il lato lungo a vista, e la *tomba a forno*, con il lato corto a vista. Ma più nobile era la tomba *a mensa*, con una nicchia arcuata detta *arcosolium*. L'illuminazione era assicurata da lucerne ad olio e dai lucernari, detti *luminaria*.

La toponomastica cimiteriale è caratterizzata generalmente dalle denominazioni di persone (come quelle di Priscilla o di Pretestato), da origini topografiche (*ad duas lauros*), da nomi di santi (sant'Agnese, san Pancrazio), oppure dall'anonimato o da nomi moderni (Santa Croce).

Tombe dei martiri

Catacombe san Gennaro a Napoli, tomba del Santo.

Per *martyr* (*μάρτυρ* [*martyr*] o anche *μάρτυς* [*martys*] in greco significa "testimone") s'intendeva colui che aveva reso testimonianza di Cristo fino al sacrificio della vita. Coloro che tuttavia confessarono la propria fede, ma si salvarono, furono chiamati *confessor* (*ὁμολογητής*, *homologhetés*). Inoltre si affermarono anche gli asceti, coloro che con virtù eroiche supplirono al martirio. Sono cinque gli elementi principali che identificano la tomba di un martire: la presenza di una cappella o basilica; un'iscrizione *in situ* o su un monumento; dei graffiti sull'intonaco, a testimonianza del fervore dei fedeli; la presenza di un altare consacrato; alcune pitture, scale aperte per i visitatori, lucernari. Un sepolcro si riconosce come quello di un martire solamente constatando l'evidenza di tracce antiche di una sicura venerazione.

La cura del sepolcro s'intendeva con l'arricchimento di doni e mantenendone l'integrità (si permettevano reliquie *ex contactu*); in Oriente invece molti corpi vennero traslati, soprattutto a Costantinopoli. A Roma non si può parlare di traslazioni prima di papa Onorio I (625-638), e di veri e propri movimenti con Teodoro I (642-649): nacquero così celebrazioni liturgiche e chiese dedicate agli stessi santi. Il culto cominciava con il giorno della morte, il *dies natalis*, o *ἡμέρα γενέθλιος* (*heméra ghenéthlios*), deponendone le spoglie in una semplice tomba, poi man mano arricchita con nuovi doni, con grandi lavori dopo la pace di Costantino.

Organizzazione dei cimiteri

I *fossores* (o fossori) vengono così definiti per la prima volta nel 303; questi erano tenuti non solamente a seppellire i morti, ma anche a scavare le gallerie, gli ambienti e le tombe, nonché a decorarne le sepolture. Si suppone infatti che esistesse un corpo di operai specializzati. Gli attrezzi erano vari (di cui si conoscono diversi tipi, dalla raffigurazione nella figura di Diogene, nel cimitero di Domitilla): lampada, *dolabra fossoria* (piccone a due becchi di taglio e di punta), ascia, mazzuolo (martello per scalpello), scalpello, compasso, pala, groma (goniometro a traguardo). Inizialmente i fossori erano assimilati agli *ostiari*, custodi dei titoli e dei cimiteri: nel IV secolo, acquisendo sempre più importanza, si ritrovano ad un grado ecclesiastico superiore agli stessi ostiari. Questi vivevano di donazioni, ma in seguito seppero approfittare della propria posizione, ottenendo lauti guadagni scambiando privilegi. Dal pontificato di Sisto III (432-440) non si ha più notizia di compravendite di sepolcri, e probabilmente il clero riassume la responsabilità dell'amministrazione cimiteriale.

Primo provvedimento sull'organizzazione dei cimiteri fu di papa Zefirino, che alla fine del II secolo nomina Callisto tutore del cimitero della via Appia. Nel 240 papa Fabiano "*regiones divisit diaconibus et multas fabricas per coemeteria fieri iussit*" («divise le regioni tra i diaconi ed ordinò che venissero allestiti molti cantieri per la costruzione dei cimiteri»); dalla fine del IV secolo vi furono diverse ripartizioni: i *praepositi*, per le basiliche cimiteriali, i *mansionarii*, custodi delle basiliche minori, i *cubicularii*, per i sepolcri dei martiri. Con papa Damaso I (366-384) comincia un'epoca d'oro per i cimiteri cristiani di Roma, con lavori ed abbellimenti nelle cripte dei martiri. Dal 394, con l'affermazione definitiva del Cristianesimo con Teodosio I, la sepoltura sotterranea comincia ad essere tralasciata: si preferisce la sepoltura subdiale, meno dispendiosa. Inoltre le invasioni barbariche (il 24 agosto 410 Alarico entra a Roma) foriere di morte e distruzione, portarono a diverse traslazioni dei corpi dei martiri. Quando dal IX secolo fu permessa la sepoltura *intra urbem*, l'abbandono fu compiuto.

Studi archeologici

Ritratto di Giovan Battista De Rossi.

I primi studi sulle catacombe cristiane iniziano con Pomponio Leto, con la fondazione dell'Accademia Romana degli Antiquari nel XV secolo, con scopi relativamente poco scientifici. Andrea Fulvio dedica due libri ai cimiteri cristiani nelle *Antiquitates Urbis* del 1527, che ispirano Onofrio Panvinio a scrivere un piccolo trattato sulle antichità cristiane.

Il 31 maggio 1578 viene scoperto casualmente a Roma il Cimitero dei Giordani, e rinasce l'interesse per la materia. Ad opera di Ciacconio, pseudonimo di Alfonso Chacón, e Filippo de Winghe vengono copiate tutte le iscrizioni e le pitture dei monumenti durante il XVI secolo. Nel 1588 Pompeo Ugonio scrive una *Historia delle stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima*[6], con diverse notizie sulle chiese e sullo stato dei monumenti dell'epoca; la scienza delle antichità cristiane si sviluppa con l'opera di Cesare Baronio (1538-1607), con i suoi dodici libri degli *Annales ecclesiastici* ed il *Martyrologium Romanum* ("*Martirologio Romano*"), e la *Roma sotterranea* di Antonio Bosio (1575-1629)[7].

Ma il primo vero rinnovamento comincia con padre Giuseppe Marchi (1795-1860) con il suo *Monumenti delle arti cristiane primitive*, inaugurando molti criteri nuovi e scientificamente rigorosi: inoltre fu maestro di Giovanni Battista de Rossi (1822-1894), grande archeologo cristiano che realizzò la nuova *Roma sotterranea cristiana* fra il 1864 ed il 1877, istituendo poi il *Inscriptiones christianes urbis Romae VII saeculo antiquiores* (1861) ed il *Bullettino di Archeologia Cristiana* dal 1863. Fra i grandi del secolo scorso, si ricorda Joseph Wilpert, con le sue pubblicazioni su pitture e mosaici.

Iconografia

Diverse sono le immagini rappresentate nei cimiteri; la decorazione delle catacombe, in genere ad affresco, presenta soggetti, tecniche e stili derivati dall'arte pagana, spesso reinterpretata secondo le nuove credenze. Ne sono un esempio il mito di Orfeo, mentre ammansisce le fiere, oppure Mercurio crioforo (trasformato dalla tradizione cristiana nel buon pastore). Mentre all'inizio si faceva uso in chiave decorativa o

simbolica di soggetti come pesci, uccelli, rami di olivo, figure umane come ad esempio l'orante, successivamente a queste si aggiunsero scene tratte dall'Antico e Nuovo testamento.

Vi si trovano insomma rappresentati episodi salvifici desunti dalla tradizione biblica: Noè e il Diluvio universale (dalla Genesi); episodi della vita di Daniele, come Nabucodonosor II e i tre fanciulli tra le fiamme, Daniele nella fossa dei leoni, Susanna e i vecchioni (dal Libro di Daniele); episodi della vita di Giona, Giona gettato dai pescatori, inghiottito da un mostro marino, disteso sotto un albero (dal Libro di Giona); Mosè che fa scaturire l'acqua da una roccia (dal Libro dell'Esodo e dai Numeri); la resurrezione di Lazzaro (dal Vangelo di Giovanni).

Ma anche elementi tipici come il Buon Pastore, il pavone,[8] la fenice,[9] il filosofo (come *vir sanctus* che conosce i mezzi e gli strumenti per accedere nell'aldilà), che a volte è accompagnato da una virga, in funzione di taumaturgo.

Immagine del Buon Pastore presso le Catacombe di Priscilla a Roma (seconda metà del III secolo).

Epigrafia

Un'iscrizione si dice *cristiana* quando porta un segno evidente di Cristianesimo anteriore al V secolo, assumendo caratteri inconfondibili e specifici (quali caratteri di scrittura, riferimenti alla resurrezione dopo la morte, citazioni ed immagini bibliche, ed altro). Il materiale utilizzato era in gran parte marmo (per lo più bianco, ma anche granito bigio, pavonazzetto, alabastro, palombino e altri marmi colorati), con spessore vario in base alla natura: solitamente per le *forme*, dovendo reggere il peso delle persone, si utilizzavano pezzi particolarmente spessi. Inoltre venivano impiegati materiali quali la pietra (soprattutto per i cimiteri all'aperto), mosaici (perlopiù in Africa, ma anche ad Aquileia), tegole (a Roma ed in Africa), le *tablai* cioè tavolette lignee con iscrizioni variopinte (per i sepolcri copti), nonché oggetti in avorio, bronzo ed oro. Solitamente era un artigiano specializzato, il lapicida, ad operare sul materiale: tuttavia in moltissimi casi non possedeva una cultura sufficiente per scrivere in lingua corretta, e diffusamente si riscontrano alterazioni fonetiche e morfologiche proprie del vernacolo (ad esempio: *e* per *ae*, *b* per *v*, *m* e *n* soppresse, *s* per *x*, tutti elementi tipici della lingua *volgaris* o κοινή διάλεκτος [*koiné diàlektos*]); sono presenti anche omissioni di lettere o sillabe (*haplographia*), e altre volte delle aggiunte realizzate dall'artista per ovviare ad un errore; succede anche che la lastra venga riutilizzata ("epigrafe opistografa", ovvero scritta sulle due facce opposte). Altro genere epigrafico si considerano i graffiti, prodotti dai visitatori sull'intonaco delle pareti presso i sepolcri venerati.

I caratteri vengono classificati in base all'aspetto individuale e generico, in tre diversi generi: *capitale* (classificata in quadrata, lapidaria e monumentale, per il modulo quadrato in cui si può iscrivere la lettera, divisa poi in priscilliana, istriana e filocaliana, e actuaria, più inclinata verso destra ed utilizzata nei documenti ufficiali, distinta in elegante e rustica), *onciale* (tondeggiante, usata per tavolette cerate, pergamene e papiri), e *corsiva* (degenerazione della capitale, attestata in antica e recente). Le abbreviazioni si crearono per guadagnare spazio e tempo: si hanno per *sospensione*, trascrivendo le prime lettere della parola (con una sbarra trasversale), o per *contrazione*, cioè sopprimendo alcune lettere. Esistono anche degli abbreviamenti di contatto o assimilazione di elementi, detti *nessi*, da cui poi deriva il monogramma, distinto dai primi per l'intreccio e la disposizione metrica delle lettere; ne esiste una composizione semplice, con le lettere attorno o dentro alle lettere fondamentali; un secondo tipo, con le lettere intrecciate come nelle sigle; una forma molto comune, quella del monogramma di Cristo con le sue varianti (monogramma col solo nome di Cristo: monogramma costantiniano o eusebiano o *chrismon*, croce monogrammatica; monogramma coi due nomi; monogramma col solo nome di Gesù). Inoltre altra forma di abbreviazione utilizzata era la psefia, ossia un crittogramma che attraverso i numeri esprimeva lo stesso concetto della parola; se due parole hanno identico valore numerico sono dette isopsefiche. La punteggiatura nacque per distinguere le parole troppo vicine, già dall'epigrafia pagana: punto tondo, triangolare e quadrato, foglia d'edera (cosiddetta *hedera distinguens*), palmetta, crocetta, piccola freccia, lettera dell'alfabeto. Molto rari sono i casi di accenti, sulle vocali lunghe (*apex*) e sulle consonanti per indicare raddoppiamento (*sicilicus*). Molte iscrizione inoltre si confondevano per l'uso di scrivere latino in lettere greche e viceversa.

Iscrizioni funerarie in prosa

Un'iscrizione è la risultante di due o più nuclei concettuali; ogni espressione epigrafica si dice *formula*, ossia un concetto dichiarato in una particolare maniera con carattere stilistico, foriero di un'indicazione cronologica. Come i Romani, anche i Cristiani utilizzavano i cosiddetti *tria nomina* (*praenomen*, *nomen*, *cognomen*) ma molti sono anche i casi di nomi unici; non è attestata un'onomastica tipicamente cristiana fino al IV secolo, tanto che sono riportati nomi di origine pagana fino in epoca tarda. Nomi cristiani sorsero con l'usanza di battezzare i fanciulli con nomi di adozione, a volte mediati con quelli originari attraverso un nesso.

Fondamentale era anche l'indicazione degli anni vissuti, a volte completata dal numero di mesi e giorni, e a volte (per i bambini) di frazioni di ore, a volte invece approssimata con la formula *plus minus*, siglata in *P.M.* o altre formule, altre volte ancora accompagnata dall'anno di nascita, di matrimonio o di vedovanza. Ricorrono anche titoli di merito (come *martyr* e *confessor*), altri liturgici, onorifici o cultuali (*sanctus* e *beatus*). Le indicazioni di morte possono essere o formule di passaggio o d'introduzione. Il primo, un elemento naturalmente cristiano, vede il *dies natalis* nella data di morte, non nel giorno della nascita terrena; inoltre si preferisce l'utilizzo di un formulario che esprima il senso di riposo della tomba.

Nel secondo è vivo il senso di *depositio* ("in pace"), ossia di custodia temporanea, con cui si indica particolarmente il giorno di morte e semmai i giorni trascorsi per la sepoltura. Il calendario utilizzato era solitamente quello comune romano, il calendario giuliano; nei casi delle epigrafi cristiane in greco, a volte si faceva uso di computi cronologici locali, come il calendario macedone o il copto; altri ancora segnavano il nome dei giorni in base alla menzione del Natale o della Pasqua, o di particolari notazioni astronomiche. I modi di numerazione erano le cifre romane per i latini e le lettere dell'alfabeto greco per gli orientali, con le dovute eccezioni (*IIII* al posto di *IV*, l'episema al posto del *VI*); alcune volte i giorni venivano conteggiati senza essere trasformati in mesi, e viceversa.

Le datazioni, minime rispetto al patrimonio epigrafico, avvenivano citando i consoli e gli imperatori (sistema più diffuso, di facile interpretazione fino al 306, poi dal 541 si nomina il solo imperatore) oppure secondo una cronologia regionale (in ere, come l'ispanica, la mauritana, o con l'*indictio*, ciclo di quindici anni numerati progressivamente dal 297 per opera di Diocleziano). Altre volte venivano citati gli anni di regno di un monarca locale, oppure del vescovo o di un pontefice.

Una processione nelle catacombe di San Callisto, Illustrazione di Alberto Pisa, 1905

Formule particolari

Fra le formule epigrafiche particolari si ricordano: le *acclamazioni*, che perdono il senso lugubre pagano e si trasformano in augurio; gli *auguri di pace*, non solamente riferiti al sepolcro (*domus aeternalis*), ma anche dedicati alla felicità celeste; il *refrigerium* (ἀνάψυξις, *anàpsyxis*), ossia l'augurio di partecipazione al convito celeste, simboleggiato da una colomba nell'atto di suggere; le *acclamazioni di vita in Cristo*, auspicio di soggiorno dell'anima in Cristo; le formule desunte dal formulario pagano, quali forme di addio e pensiero che nessuno è immortale; le *orazioni*, come invocazioni dell'intercessione o dell'intervento; le *preghiere per il defunto*, molto simili alle acclamazioni; le *invocazioni* dei viventi al defunto, affinché interceda per loro, generalmente brevi composizioni; le *preghiere del defunto ai viventi e al Signore*, che attestano la continuità della vita terrena in quella celeste; *dai viventi a proprio vantaggio*, di cui molti sono graffiti lasciati dai pellegrini; *sacramenti*; *battesimo* e *cresima*, poiché riti d'iniziazione, espressioni piuttosto velate (*disciplina arcani*).

La più celebre è certamente il *Cippo di Abercio*, dal nome dell'omonimo vescovo di Ierapoli, in Frigia, già noto dall'agiografo bizantino Metafraste, e che si considerava vissuto sotto Marco Aurelio (161-180) e sarebbe stato l'evangelizzatore dell'Asia Minore, e tornato a Geropoli avrebbe scritto un epitaffio a ricordo del suo apostolato. Nel 1882 l'archeologo William Ramsay scopre in Asia Minore l'iscrizione di un tale Alessandro del 216, i cui primi tre versi erano copia dell'iscrizione di Abercio. Continuando le ricerche, presso le terme di Geropoli si ritrovarono l'anno successivo due frammenti del cippo di Abercio, poi donati a Leone XIII ed ora conservati al Museo Lateranense; il testo, già conosciuto tramite i codici, confermò la datazione aureliana e la missione apostolica narrata dalle cronache.

Epigrafia metrica

Dopo la pace della Chiesa aumentarono le iscrizioni a carattere non funerario, soprattutto grazie al concomitante sviluppo del culto dei martiri. Diffusa è la versificazione in acrostici, già comuni in epoca arcaica. Il metro impiegato solitamente era l'esametro o il distico elegiaco, e molto meno diffusi il senario e il saffico; a volte ne veniva utilizzato diversi nella stessa composizione. Damaso, pontefice (366-384) nato in Spagna ma formatosi a Roma, diede grande impulso al culto dei martiri, tanto da divenire patrono dell'archeologia cristiana nel 1926 con Pio XI. Benché pesante nel metro, di facile ripetizione, imitazione insistente degli autori classici, fu tuttavia un grande comunicatore, che ha avuto anche il merito di non alterare le notizie storiche del suo tempo. Il suo calligrafo, Filocalo (già autore della *Depositio Martyrum*), creò l'omonimo carattere di struttura rettangolare e con aste di forte spessore alternate a sottili, con un sensibile gioco di chiaroscuro, con degli speciali apici ricurvi all'estremità di ciascuna asta: delle 77 iscrizioni damasiane, una ventina gli sono attribuite fra il 370 ed il 380 circa. Molti emularono il pontefice, che realizzarono elogi di santi, epitaffi ed iscrizioni.

Iscrizioni storiche

Si tratta di tutte quelle iscrizioni che riguardano la genesi e la storia dei monumenti, gli avvenimenti della Chiesa, la liturgia, le reliquie, le donazioni, i voti, l'attività artistica e culturale della comunità. Di solito erano poste in luoghi accessibili al popolo, ma ci furono anche molte eccezioni. Il marmo è il materiale più utilizzato, seguito anche da composizioni musive; il formulario attinge dalla Bibbia, e soprattutto dai Salmi. Relativamente agli edifici sacri, le iscrizioni storiche riguardavano la fondazione e i lavori negli edifici di culto (contenenti il nome di chi ha voluto la costruzione, ne ha sostenuto le spese o ne è stato l'artefice), iscrizioni parenetiche (preghiere rivolte ai fedeli, a Dio, a Gesù, ai santi per invocare favore o protezione), iscrizioni esegetiche (per illustrare le rappresentazioni figurate, ottime per la decifrazione) e di consacrazione e dedicazione degli edifici sacri. Anche i sacramenti vengono affrontati, come anche i dogmi, soprattutto sulla divina maternità di Maria e il primato del pontefice romano. Come i Romani, si realizzano incisioni a ricordo di editti, donazioni e privilegi. Diffuse erano anche trascrizioni di versi biblici e salmi, nonché iscrizioni eortologiche hanno lasciato informazioni sulle deposizioni dei martiri e il loro *dies natalis*. Le iscrizioni di reliquie si trovano di norma sui reliquari o sull'altare, con informazioni precise sul culto del martire. Diffusissime erano anche le iscrizioni votive, per una donazione o lo scioglimento di un voto.

Iscrizioni su piccoli oggetti

Molti erano gli oggetti caratterizzati da scritte: anelli, gemme, sigilli, fibule, pettini, aghi, bicchieri, piatti, lampade, teche, recipienti per liquidi, lamelle, piastre, collari, encolpi, pettorali, amuleti, oggetti di vetro, mattoni, anfore, tegole.

Fonti

Le fonti principali sulle catacombe sono distinte in due classi: *monumentali*, cioè da testi diretti, e *letterarie*, ossia trascrizioni indirette. Fra le risorse più comuni si ricordano la Bibbia, i Vangeli canonici, gli Atti e le Lettere degli Apostoli. Altre fonti importanti sono la "*Didachè*" (*Διδαχὴ τῶν δώδεκα ἀποστόλων*, *Didaché tôn dōdeka apostòlon*), una raccolta di prescrizioni di carattere morale, liturgico e disciplinare, e la cosiddetta "*Tradizione apostolica*" (*Ἀποστολικὴ παράδοσις*, *Apostoliké paràdosis*), una serie di regole per gli ordini ecclesiastici, l'eucaristia e il battesimo.

Letterarie

Charlotte Mary Yonge, *Young Folks' History of Rome*.

Una serie di scritti aiutano a ricostruire la storia delle catacombe cristiane: i padri apostolici, ossia coloro che ebbero rapporti con gli apostoli), di cui si ricordano Clemente (*Lettera ai Corinti*), sant'Ignazio (*Lettera ai Romani*), san Policarpo (*Lettera ai Filippesi*). Si menzionano anche gli apologisti greci del II secolo: san Giustino, sant'Aristide, sant'Apollinare. Fondamentali anche gli scritti antieretici dello stesso secolo, fra cui Sant'Ireneo di Lione (*Adversus haeres*, sul primato papale) e la Lettera a Diogneto, testo sulle verità cristiane destinate ad un pagano. Inoltre vanno citati anche gli scrittori cristiani del III e IV secolo: Tertulliano (*Ad Nationes* e *Apologeticum*, sulle prime comunità cristiane), Minucio Felice (*Octavius*, sui preconcetti verso la nuova religione), sant'Ippolito di Roma, Origene Adamantio, Clemente Alessandrino, san Cipriano di Cartagine (*De lapsis* sui lapsi, e *De ecclesiae unitate* sulla Chiesa africana), Eusebio di Cesarea (*Storia Ecclesiastica*, dieci libri andati perduti, e la *Vita Constantini*), sant'Ambrogio (*De mysteriis*, *De paenitentia*, i *Discorsi* e le *Lettere*, con informazioni utili sulla vita dei martiri), san Girolamo, papa Damaso I, e sant'Agostino.

Anche da molti scritti apocrifi si conoscono molte notizie sulla vita delle catacombe cristiane, come dai *Vangeli dell'Infanzia del Signore*, gli *Acta Petri* e gli *Acta Pauli*, nonché in generale gli *Atti dei martiri* (*Acta martyrum*). Gli acta era gli atti giudiziari dei processi contro i martiri, di cui il *Martyrium Policarpi* è più antico, composto sotto forma di lettera, mentre l'*Acta martyrium Sillitanorum* è il primo documento in latino. Altre informazioni giungono dalle *Passiones martyrum*, racconti a volte fantasiosi sul culto dei martiri.

Monumentali

Martirologio proveniente da Digione, in Francia.

Martirio di Wiborada, Stiftsbibliothek, San Gallo, in Svizzera.

Fra le fonti monumentali si citano i *Calendari*, almanacchi con il *dies natalis* e la *depositio* di ogni martire; il *Cronografo del 354*, ad oggi il più noto, è detto anche *Filocaliano* dal compilatore Furio Dionisio Filocalo, segretario di papa Damaso I, o *Bucheriano* dal padre gesuita che lo pubblicò nel XVII secolo. Il Cronografo contiene anche la *Depositio episcoporum*, con l'elencazione dei papi dal 254 al 352, e la *Depositio martirym*, con una lista di martiri dalla prima metà del III secolo.

Le prime citazioni delle parole "*sanctus*" e "*martyr*" si fa riferimento al *Martyrologium Carthaginiense*, mentre altre informazioni sulla vita dei santi e la loro sepoltura si ritrovano nei *Calendari di Napoli*, dell'847, quello *di Oxirinco*, datato al 535, e l'*Irlandese* (IX secolo), con notazioni minori in quelli *di Montecassino* e *di Spagna*. I martirologi erano delle raccolte di dati sulla morte e sul luogo della deposizione dei martiri; il più antico è il *Martirologio Siriaco*, mentre il più rilevante è certamente il *Martyrologium Hieronymianum*, da cui dipendono tutti i martirologi storici posteriori. Tuttavia, è il *Martirologio Romano* (*Martyrologium Romanum*), revisionato da Cesare Baronio per Gregorio XIII nel 1582, l'elenco ufficiale dei martiri della Chiesa cattolica.

Per conoscere la tradizione religiosa sono fonti eccellenti anche i *sinassari*, libri destinati alla liturgia quotidiana, con un santo per ogni giorno ed ogni chiesa. I *menei* erano degli elenchi agiografici mensili, corredati da canti sacri, mentre i *menologi* trattavano la vita dei santi accompagnati da inni per le loro festività. I *typica* erano altri elenchi di celebrazioni festive, ma relative alle festività nei santuari, di cui il più antico conosciuto è quello *di San Saba*. Altri scritti eccellenti sono i *sacramentari*, cioè raccolte di iscrizioni mobili per la liturgia, i cataloghi di pontefici e vescovi, fra cui il fondamentale *Liber Pontificalis*, con le biografie dei pontefici da san Pietro a Martino V (1431) scritte da papa Damaso I o forse da un anonimo (le notizie dal pontificato di Anastasio II sono confermate), ed il *Gesta Episcoporum Neapolitanorum*, un altro catalogo dei pontefici romani fino a Milziade e con tre liste di vescovi locali. Gli *itinerari* erano vere e proprie guide per i pellegrini, con importanti notizie sulla storia ecclesiastica; si ricordano il *De locis sanctis martyrum quae sunt foris civitatis Romae*, del VII secolo; la *Notitia ecclesiarum urbis Romae*, risalente alla seconda metà del VII secolo, con una trascrizione molto accurata, e che presenta un giro inverso rispetto al *De locis*; infine l'*Itinerarium Burdigalense*, del IV secolo, descrivente un viaggio da Bordeaux (da cui il nome) a Gerusalemme, compreso il ritorno per Roma e Milano. Tra i cosiddetti *cataloghi* vanno menzionati l'*Index coemeteriorum vetus*, del VII secolo circa, ed il *Notula de olea ss. Martyrum qui Romae in corpore requiescunt*, realizzato a Monza, sugli oli raccolti nei sepolcri dei martiri. Le *sillogi* erano delle raccolte di iscrizioni cristiane, prima trascritte per devozione, poi per l'insegnamento della scrittura.

Riti e credenze

Rito dell'agape su un'iscrizione delle Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro a Roma.

Dalla tradizione pagana risalgono moltissimi elementi, soprattutto di superstizione, rimasero anche nella cultura cristiana: i Romani usavano bagnare la terra con latte e vino, offrendo cibo, curando piccoli giardini, e decorando la tomba con affreschi o intrecci di piante. I *confrequentantes* si riunivano periodicamente (in occasione dei parentalia) sul luogo con banchetti (detto *epula*) e libagioni rituali. Il *refrigerium* diveniva presso i Cristiani, mantenendo comunque il significato classico di sollievo mediante un pasto, sinonimo di riposo e pace: scopo precipuo dell'*agape* è quello di giovare all'anima del defunto. In seguito alla pace della Chiesa il convitto finisce per snaturarsi. Diverse sono le superstizioni che si mantengono fra il popolo, benché cristianizzato: l'uso di bagnare la terra con vino, e poi quello di spargere odori ed oli, fiori (inizialmente malvisto perché segno di culto idolatrico, poi ammesso dal IV secolo), e costruire cattedre cimiteriali destinate alle anime dei defunti. A volte si trova l'invito a non trattenersi davanti al loculo, per timore di malocchi o cattivi auguri. Molto diffusi erano anche gli amuleti (chiodi, zoccoli, campanelli, lamine, invocazioni), poi tramutati in simboli cristiani: ciò spiega la continua presenza di simboli tipicamente cristiani anche dopo la pace costantiniana nel 313.

Località

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Lista di catacombe****.*

Roma e Lazio

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Catacombe di Roma****.*

L'ingresso delle catacombe di San Sebastiano.

La città di Roma è il luogo dove sono state concentrate maggiormente le catacombe cristiane (anche se vi sono due esempi di catacombe ebraiche). Anche se collocate all'esterno delle mura cittadine, oggi gran parte di esse sono integrate nel nucleo urbano. La più importante e celebre è quella di *San Callisto*, costruita da papa Callisto e ristrutturata da Damaso, dove sono conservate diverse tombe di papi e martiri, compresa quella di santa Cecilia. Si ricordano anche le *Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro* e quelle di *San Sebastiano*, fra le più antiche: queste ultime sono quelle maggiormente in uso nel tempo, tanto che il primo livello è ormai scomparso a causa delle continue frequentazioni. Molto affascinanti sono le *Catacombe di Priscilla*, situate in gran parte sotto la zona di Villa Ada, presentano alcuni degli affreschi cristiani più antichi, fra cui la prima rappresentazione dei Re Magi e dell'Ultima Cena.

Numerosi cimiteri antichi cristiani esistono anche nel Lazio, soprattutto nei dintorni di Roma. In diversi casi ospitarono tombe di martiri, testimoniando una diffusione del Cristianesimo in queste zone già in epoca precedente all'editto di Costantino del 313. Sono spesso di dimensioni complessive inferiori, ma per la buona qualità del tufo in cui sono scavate possono presentare gallerie molto ampie, ma spesso ad andamento irregolare, in quanto scavate per brevi tratti successivi, a seconda delle necessità. I loculi, di forma irregolare, a volte sono chiusi da muretti in mattoni, poi intonacati all'esterno. La maggiore frequenza di cappelle familiari, a volte monumentalizzate con decorazioni intagliate nel tufo sembra suggerirne l'utilizzo da parte di ceti sociali superiori. Tra le circa cinquanta catacombe laziali conosciute, non tutte oggi accessibili, si ricordano quella di Santa Cristina a Bolsena, di Santa Savinilla a Nepi, di Santa Teodora a Rignano Flaminio, di Santa Vittoria a Monteleone Sabino (detta *Trebula Mutuesca*), di Colle San Quirico a Paliano, *ad decimum* sulla via Latina a Grottaferrata, di Sant'Ilario *ad bivium* presso Valmontone, e di San Senatore ad Albano Laziale.

Italia

Affresco nelle catacombe di San Gennaro, Napoli.

Nell'Italia Settentrionale sono presenti diversi cimiteri sotterranei, anche se in gran parte devastati dalle invasioni successive. Fra le maggiori si ricordano quelle di *Iulia Concordia* (oggi Concordia Sagittaria), scoperta nel 1876 e composta da più di duecento lapidi relative perlopiù a militari defunti. In Toscana a Chiusi, nella Valdichiana senese, sono state rinvenute due catacombe, una scoperta nel corso del XVII secolo (1634) dedicata a Santa Mustiola, l'altra scoperta casualmente nel corso del 1848 durante dei lavori nei campi, dedicata a Santa Caterina d'Alessandria. La catacomba di Santa Mustiola, che si fa risalire al III secolo, è articolata in una serie di gallerie che si affacciano su due arterie principali, con le pareti segnate da iscrizioni, simboli e segni. La catacomba di Santa Caterina d'Alessandria risale, invece, al II o al III secolo ed è composta da due ipogei pagani di più antica datazione, poi sfruttati dalle comunità paleocristiane, fino al IV secolo. Nella zona di Classe, nei pressi di Ravenna, sono quattro gruppi cimiteriali: *San Severo*, *Eleucadio*, *Probo* e *Sant'Apollinare*, tutte risalenti agli inizi del III secolo. Altri esempi sono stati riscontrati ad Aosta, identificata nel 1939 e risalente probabilmente al V secolo, a Finale Ligure, con una basilica a tre absidi ed alcune tombe all'interno, ed un'altra sotto la Chiesa di Santa Felicita a Firenze, sempre del V secolo.

Nel resto d'Italia sono presenti altre catacombe molto celebri: numerose sono quelle napoletane, le più famose delle quali sono le quattro dedicate a *San Gennaro*, *San Gaudioso*, *Sant'Eufebio* e *San Severo*. Se le ultime due non mostrano grande rilevanza, la più importante e la più estesa è quella di San Gennaro, realizzata sulla collina di Capodimonte, con due piani sovrapposti ed un ipogeo del II secolo. In Campania si conoscono anche a Teano *(Catacomba di San Casto)*, anche se di epoca tarda, a Capua, a Calvi e a Prata di Principato Ultra (AV). In

Basilicata sono da menzionare le catacombe ebraiche di Venosa, in provincia di Potenza, scoperte nel 1853 e considerate dall'ebraista Giancarlo Lacerenza come il "miglior spaccato della società ebraica meridionale tra tarda Antichità e alto Medioevo".[10] In puglia sono da menzionare le catacombe di santa sofia a Canosa di Puglia. Inoltre in Calabria è ormai accertata la presenza di una necropoli sottoterra nella cattedrale di Tropea, con numerose iscrizioni. Le catacombe siciliane sono abbastanza rilevanti, soprattutto a Siracusa, seconde per estensione solamente a quelle romane: le parti più antiche sono riconducibili al III secolo, con una vastissima serie di ipogei. Altri complessi si trovano a Trapani, a Castellammare del Golfo (Catacombe della Chiesa del Purgatorio), a Messina, a Palermo (*Catacomba di Porta d'Ossuna*, *Catacomba di Villagrazia di Carini*) e ad Agrigento (*Catacomba Fragapane*). Le catacombe di Sant'Antioco in Sardegna furono ricavate scavando gallerie che misero in comunicazione ambienti di preesistenti tombe ipogeiche a camera di epoca punica: queste erano infatti isolate tra loro e destinate essenzialmente ad uso familiare, o comunque relative ad una ristretta cerchia, al contrario delle catacombe, che erano destinate all'intera comunità dei fedeli.

Raffigurazione di una chanukkiyah nelle catacombe ebraiche di Venosa, Basilicata.

Europa

Vi sono molti esempi di catacombe nel continente europeo. A Malta sono presenti catacombe affini a quelle siciliane, anche se non così estese: si tratta perlopiù di ipogei, con alcuni elementi locali. A Colonia, in Germania, si conoscono tre cimiteri sopra terra (*San Severino*, *Sant'Orsola* e *San Gereone*), mentre quali quelle di Parigi in Francia, e di Treviri in Germania. Inoltre ne esistono anche in Spagna, Grecia, Anatolia ed Africa settentrionale.

Le catacombe di Parigi.

Ambientazioni

Le catacombe sono intese nell'immaginario collettivo come luoghi pieni di mistero e di fascino. Indubbiamente la posizione sotterranea di questi cimiteri e la tradizione che li vuole legati alla persecuzione dei cristiani, oltre che al mistero dell'oltretomba, ha sempre costituito un'ottima *location* per film e racconti di ogni genere.

- Un esempio di tale fascinazione di origine romantica lo si trova in musica, nel ciclo dei Quadri di un'esposizione di Modest Petrovič Musorgskij. L'ottavo dei dieci brani del ciclo s'intitola *Catacumbae (sepulcrum Romanum)* ed è ispirato però da un quadro di Viktor Hartmann ambientato nelle catacombe di Parigi: in esso l'autore filtra la propria ispirazione (simboleggiata dal leitmotiv della *Promenade*) in atmosfere lugubri e funeree.
- Parte delle avventure dei videogame di Lara Croft sono ambientate in alcune catacombe, e anche Indiana Jones nel film "*Indiana Jones e l'ultima crociata*" (1989) a Venezia si avventura in alcune catacombe di fantasia sottostanti la Chiesa di San Barnaba riadattata nella finzione cinematografica a biblioteca.
- Nel film "*La mandragola*" (1965), Totò e Fra' Timoteo scendono in una catacomba, anche se questa scena non era stata aggiunta inizialmente nel film;
- In "*Mission: Impossible III*" (2006) i protagonisti giungono dentro il Vaticano passando attraverso alcuni antichi condotti sotterranei.
- Nel romanzo storico In territorio nemico, il protagonista Matteo Curti e il contrabbandiere Zumpata incontrano i propri contatti romani nelle catacombe dei santi Pietro e Marcellino.
- Fra i diversi fumetti che utilizzano come ambiente per particolari episodi le catacombe, si ricorda anche l'albo a fumetti di Martin Mystère intitolato *Catacombe!* (n. 135, giugno 1993) ed ambientato nelle catacombe di Roma.
- Il 7 luglio 2007 è stato distribuito nelle sale italiane il film *Catacombs - Il mondo dei morti*, ambientato nelle catacombe parigine.

Note

1. Pasquale Testini,
2. *catacomba*, in *Nuovo Vocabolario Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006.
3. Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *catacomba*, in *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Roma, Zanichelli, 2004.
4. Nicola Zingarelli, *catacomba*, in *Vocabolario della Lingua Italiana*, Roma, Zanichelli, 2006.
5. ^ Leggi delle XII tavole, Tabula I, III.
6. ^ Ugonio, Pompeo <m. 1614> *Historia delle stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima di Pompeo Vgonio ... Doue oltre le vite de santi alle chiese de quali e statione, si tratta delle origini, fondationi, siti, restaurationi, ornamenti, reliquie, & memorie di esse chiese, antiche & moderne* Roma : appresso Bartholomeo Bonfadino, 1588. Ulteriori notizie si ricavano da un'altra opera dell'Ugonio, *Theatrum Urbis Romae*, un compendio di notizie e appunti così vasto che non vide mai la pubblicazione, rimase incompiuto alla morte dell'Autore (1614) ed è perciò di difficile accesso perché sopravvissuto soltanto in due voluminosi manoscritti (il Cod. Vat. Barb. Lat. 1994 e il Ms. I, 161 della Biblioteca Ariostea di Ferrara), cfr. *The Classical Tradition*, a cura di Anthony Grafton, Glenn W. Most, Salvatore Settis, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, *sub voce* Guidebooks to Ancient Rome, p. 415.
7. ^ Su Antonio Bosio e le ricerche sulla Roma sotterranea si veda M. Ghilardi, Le catacombe di Roma dal Medioevo alla Roma sotterranea di Antonio Bosio, in STUDI ROMANI 49, 1-2, 2001, pp. 27-56.https://www.academia.edu/2282331/Le_catacombe_di_Roma_dal_Medioevo_alla_Roma_sotterranea_di_Antonio_Bosio

8. ^ Secondo la leggenda le caratteristiche macchie colorate sulla coda sarebbero gli occhi di Argo, posti da Giunone sulla coda dell'animale a lei sacro in memoria del fedele guardiano dai cento occhi incaricato di custodire Io e ucciso da Mercurio. Il Cristianesimo delle origini attribuisce all'animale significati perlopiù positivi. In base alla credenza di Ovidio, per la quale il pavone ogni anno in autunnoperde le penne che rinascono in primavera, l'animale è diventato il simbolo della rinascita spirituale e quindi della resurrezione. Inoltre i suoi mille occhi sono stati considerati emblema dell'onniscienza di Dio. Può infine apparire come attributo dell'aria, che secondo la teoria dei quattro elementi era governata da Giunone, di cui conduce il carro. Secondo Plinio il Vecchio è l'animale che non si decompone alla morte.
9. ^ Sant'Agostino racconta un mito analogo a quello del pavone.
10. ^ Umberto Eco, *Gli Ebrei*, in *Il Medioevo: Barbari, cristiani, musulmani*, Milano, Encyclomedia Publishers, 2010, p. 249.

Bibliografia

- Pasquale Testini, *Archeologia Cristiana*, 2ª ed., Bari, Edipuglia, 1980.
- Antonio Bosio, *Roma sotterranea*, Roma, 1632.
- Danilo Mazzoleni, *I martiri cristiani*, Archeo Dossier n. 87, 1992.
- (FR) Umberto Fasola, *Les Catacombes entre la légende et l'histoire, in "Les Dossiers de l'Archéologie"*, Dijon, 1976.
- Giuseppe Ferretto, *Note storico-bibliografiche di archeologia cristiana*, Città del Vaticano, 1942.
- James Stevenson, *La civiltà delle catacombe*, Roma, Club del Libro, 1987.
- Orazio Marucchi, *Manuale di Archeologia Cristiana*, Roma, 1933. (IV ed.)
- *Enciclopedia Rizzoli-Larousse*, Milano, 1967. (alla voce *catacómba*)
- *Enciclopedia Grolier-Hachette*, Milano, 1994. (alla voce *catacombe*)

Voci correlate

- Catacombe di Roma
- Catacombe di Napoli
- Catacombe di Siracusa
- Cimitero
- Cristianesimo
- Fossore

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **catacombe**
- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**catacombe**»
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **catacombe (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacombs?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *catacombe*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *catacomba*, in *Dizionario di storia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010.
- (EN) *Catacombe*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Le Catacombe Cristiane (http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/documents/rc_com_archeo_doc_20011010_cataccrist_it.html), documento della Pontificia Commissione di Archeologia sacra
- *Le Catacombe di San Sebastiano*, su *catacombe.org*.
- Archeologia sacra (http://www.archeologiasacra.net/pcas-web/) L'archivio digitale della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra
- *Catacombe*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 236988615 (https://viaf.org/viaf/236988615) · Thesaurus BNCF 28046 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=28046) · LCCN (EN) sh85020771 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85020771) · GND (DE) 4029914-4 (https://d-nb.info/gnd/4029914-4) · BNF (FR) cb13162750z (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13162750z) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13162750z) · J9U (EN, HE) 987007284716705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007284716705171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Catacombe&oldid=132024145"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 12 feb 2023 alle 18:28.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Basilica (architettura civile)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Per **basilica** (lat. basilĭca, dal greco basilikḗ (stoá) "(portico) regio",[1] con riferimento alla struttura dell'Agorà di Atene alla cui tipologia attinsero i Romani), si intende l'edificio pubblico, spesso in comunicazione con il foro, che nell'antica Roma veniva utilizzato come luogo coperto soprattutto per trattare gli affari, sanare le controversie ed amministrare la giustizia. I primi esempi si diffusero in Italia dopo la seconda guerra punica.

La basilica di Massenzio a Roma

Indice

Caratteristiche

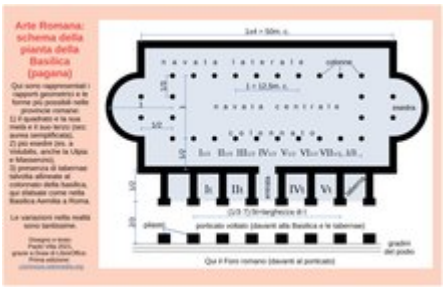
Galleria d'immagini

Note

Bibliografia

Altri progetti

Caratteristiche



Schema della pianta di una tipica basilica romana pagana

Il termine basilica indicava una costruzione con navata centrale rialzata, sulla cui parte superiore potevano essere ricavate finestre, permettendo di risolvere i problemi d'illuminazione tipici dei grandi edifici. Il significato della parola si è esteso, dal IV secolo, ai luoghi di culto cristiano, divenendo un particolare e definito tipo architettonico, costituito da uno spazio suddiviso in tre o cinque navate, generalmente con un'abside finale.

La basilica romana ospitava riunioni di vario genere e veniva usata per vari scopi: assemblee della municipalità, come mercato, come tribunale, per esercitazioni militari, come vestibolo di un tempio, di un teatro o di un edificio termale, come sala di ricevimento nelle dimore signorili e infine come sala del trono nei palazzi imperiali. Ci potevano essere la *tribuna* dove alcuni magistrati esercitavano la funzione di giudice (da cui la parola *tribunale* e *basilica forense*), altre magistrature amministrative, negozi e uffici, anche ai piani superiori. La funzione non era quindi ben definita e questa mancanza di specializzazione era tipica degli edifici antichi: più in generale la basilica infatti assolveva a quelle funzioni che durante la bella stagione si svolgevano all'aperto, nel foro, e che in caso di condizioni avverse avevano luogo al riparo della basilica.

L'edificio doveva quindi coprire una superficie abbastanza grande da assolvere alla sua funzione, ed era in genere strutturato come un edificio a pianta rettangolare suddiviso in tre o cinque navate e campate da pilastri o colonne (la divisione in navate era uno stratagemma per facilitare la copertura e l'illuminazione). L'ingresso, a differenza della basilica destinata al culto ecclesiastico, poteva trovarsi sul lato maggiore e dava accesso ad un'ampia sala priva di pareti divisorie. Su uno dei lati minori si trovava lo spazio absidale di forma semicircolare o rettangolare, dove venivano dibattuti i processi. L'abside, nella quale i cristiani successivamente collocheranno l'altare, era formata in pianta da uno spazio semicircolare dotato di cattedra murata sulla quale trovava posto il magistrato che presiedeva l'udienza. L'illuminazione interna era di solito garantita dall'innalzare di un piano la navata centrale, permettendo l'apertura di finestre nel cleristorio. Anticamente nella basilica la parte centrale poteva essere anche scoperta.

La basilica nasce nel Mediterraneo orientale durante il periodo ellenistico, come suggerisce anche l'etimologia del termine: *aulè basilikè* (letteralmente "corte reale") era una zona dei palazzi reali di Efeso o di Alessandria d'Egitto, dove il significato letterale era *sala o reggia* (il *basileus* è ancora il nome tradizionale degli imperatori bizantini e vuol dire "re" in greco). La forma della basilica ellenistica, con colonnati e un'aula centrale, venne importata a Roma, dove dall'età repubblicana vennero costruite molte basiliche civili, come la Basilica Giulia e la Basilica Emilia nel Foro romano. La funzione della basilica

mutò quando i cristiani si trovarono a dover scegliere un luogo adatto al loro culto, in seguito all'Editto di Milano del 313 d.C. dell'imperatore Costantino. Più che ai tradizionali templi greci si guardò ad edifici più generici atti al contenimento di un gran numero di fedeli: la scelta non poté che cadere sulle basiliche.

Galleria d'immagini

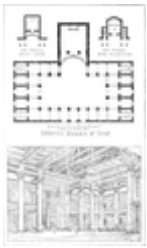
Ricostruzione computerizzata della Basilica Sempronia nel Foro romano (età medio-repubblicana)

Resti di una basilica dalla città gallo-romana di Alesia, nell'attuale Francia (età tardo-repubblicana)

Ricostruzione computerizzata della Basilica Emilia nel Foro romano (età augustea)

Ricostruzione computerizzata della Basilica Giulia nel Foro romano (età augustea)

Basilica di *Saepinum*, *Italia* (età augustea)



Schema della basilica di *Fanum*, *Italia*, progettata da Marco Vitruvio Pollione e da lui descritta nel suo trattato *De architectura* (età augustea)

La basilica di *Brixia*, *Italia* (età flavia)

Basilica di Ostia, *Italia* (età domizianea-traianea)

Disegno ricostruttivo ottocentesco della Basilica Ulpia nel foro di Traiano a Roma

Basilica di *Leptis Magna* in Libia (età severiana)

La basilica palatina di *Augusta Treverorum*, oggi Treviri in Germania (età costantiniana)

Note

1. **^** *ba‧sìlica² in Vocabolario - Treccani*, su *www.treccani.it*. URL consultato il 2 marzo 2023.

Bibliografia

- Filippo Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1984.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **basilica romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilicas?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_(architettura_civile)&oldid=132319250"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 mar 2023 alle 01:32.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Architettura paleocristiana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Voce principale: ***arte paleocristiana***.

L'**architettura paleocristiana**, cioè dei primi secoli del Cristianesimo, ha una data spartiacque fra due periodi contrapposti: l'editto di Milano del 313 da parte dell'imperatore Costantino, che permise la libertà di culto per i cristiani e fu quindi possibile da questo momento in poi erigere edifici pubblici per la liturgia cristiana.

Fino ad allora il culto cristiano era considerato *religione illecita* nell'Impero romano e quindi le riunioni di fedeli avvenivano specialmente in case private, chiamate *Domus ecclesiae*. Le uniche architetture cristiane anteriori al IV secolo (a parte i rari scavi che hanno riportato alla luce *domus ecclesiae*, essendo queste spesso coperte da chiese successive) sono le strutture ipogee dette in seguito catacombe.

Indice

Catacombe
Basiliche
Edifici a pianta centrale
Note
Bibliografia
Altri progetti

Catacombe

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Catacombe***.

catacombe di San Sebastiano, Roma

Le catacombe non nacquero per esigenze di difesa dalle persecuzioni, anzi sono state ritrovate anche catacombe pagane e giudaiche. Fu piuttosto l'esigenza di inumare i defunti, secondo la dottrina della risurrezione predicata da Gesù, a far sì che i cristiani usassero in maniera preponderante le sepolture sotterranee.

A Roma già nel III secolo, prima della fine della clandestinità, esistevano sette zone diaconali ciascuna con la propria zona catacombale al di fuori della mura. I nomi dati alle catacombe potevano derivare da quelli dei proprietari del terreno (come le catacombe di Priscilla), o di martiri ivi sepolti.

I tracciati irregolari seguivano la struttura geologica del terreno scavato (molto spesso tufo), con più piani sovrapposti. Gli ambulacro (le lunghe gallerie) di larghezza media sugli 80–90 cm ed altezza vicina ai 250 cm, erano in antico chiamate *criptae* e talvolta vi si aprivano

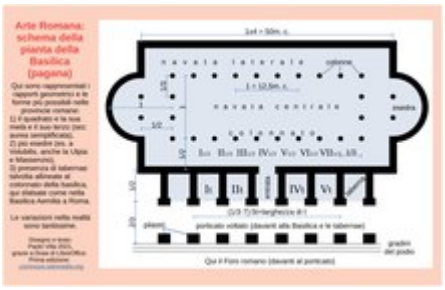
camere sepolcrali più vaste chiamate *cubicula*. I *cubiculi* avevano spesso una pianta a forma poligonale e vi erano sepolti personaggi più facoltosi o più venerati; spesso vi si trovano tombe ad arcosolio, cioè urne chiuse sormontate da una nicchia coperta da un arco. I sepolcri sovrapposti si chiamavano *loci* o *loculi* e la fila verticale di loculi su una parete veniva chiamata *pila*.

Basiliche

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica (architettura cristiana)***.

Con la liberalizzazione del culto in epoca costantiniana si pose il problema di quale forma dare agli edifici della nuova religione. Le *domus ecclesiae* erano insufficienti per il numero dei nuovi credenti e i templi classici, oltre che vestigia di religione aborrita dai cristiani, erano strutturati per funzioni all'aperto e non avevano spazi interni sufficienti per le funzioni del nuovo culto, essendo le *naos* destinate ad ospitare solo la statua del Dio e semmai i sacerdoti.

La messa, definitivamente codificata proprio nel IV secolo, richiedeva degli edifici monumentali, che vennero costruiti usando come modello la basilica romana,[1] cioè un edificio non legato alla religione e polifunzionale, strutturato in modo semplice.



Schema di Basilica pagana civile, da cui i cristiani hanno preso spunto per le chiese

La basilica cristiana mantiene infatti la planimetria rettangolare e la suddivisione in tre navate, spostando però l'accesso su un lato corto (a differenza di quella romana che lo aveva spesso sul lato più lungo) e mantenendo l'abside solo sul lato opposto[2]. Tale rotazione crea uno spazio inedito, fortemente direzionato e prospettico, che indirizza a dirigersi e rivolgersi verso l'abside, solitamente orientata, dove venne posizionato l'altare, ripreso dalle are pagane, che divenne il centro focale dell'architettura. Un testo attribuito a Papa Clemente I, ma forse del IV secolo, recita a proposito della costruzione delle basiliche:

> «[Preghiamo Dio] che ascese sopra il cielo dei cieli verso oriente, ricordando l'antica passione per il Paradiso, posto a oriente, da dove il primo uomo, disobbedendo a Dio, persuaso dal consiglio del serpente, fu cacciato.»

Affresco riproducente l'antico aspetto della Basilica di San Pietro in Vaticano in epoca costantiniana

L'oriente era quindi il luogo dove si trova il Paradiso e dove si trova anche Cristo, che tornando sulla terra proverrà da tale direzione. Nello stesso testo si recita come il seggio del vescovo debba stare al centro, affiancato dai sacerdoti, e che i diaconi abbiano la cura di disporre in zone separate i laici, divisi tra uomini e donne; nel mezzo, in un luogo rialzato, doveva stare il lettore dei testi sacri.

La basilica paleocristiana presentava anche elementi nuovi come il transetto che comunque iniziò ad essere adottato solo in un secondo momento e nei primi secoli fu piuttosto raro, anche se presente nella primitiva basilica di San Pietro in Vaticano, quale navata trasversale disposta davanti al presbiterio, che dà alla basilica la forma planimetrica di una croce, anche con valore simbolico.

La prima basilica cristiana fu probabilmente San Giovanni in Laterano, costruita su un terreno donato da Costantino stesso dopo l'editto di Milano, con una struttura a cinque navate divise da quattro file di colonne. Circa cinque anni più tardi fu iniziata quella di San Pietro in Vaticano.

Uno degli elementi tipici delle prime basiliche era la presenza di un *atrium*, esterno alla basilica, o di un quadriportico o nartece: essi erano usati dai catecumeni, cioè i non battezzati, che potevano assistere solo alla prima parte della messa, durante la quale si leggevano i testi sacri, per poi dover uscire. Non esistendo il sacramento della confessione, il battesimo veniva infatti normalmente dato solo agli adulti, e spesso in un'età avanzata che "lavasse" tutti i peccati fino ad allora commessi. Antiche basiliche con quadriportico erano San Pietro in Vaticano o la basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme (fatta costruire da Sant'Elena durante il suo viaggio in Terra santa).

La navata centrale era più alta di quelle laterali ed era in genere coperta da un soffitto ligneo a capriate, talvolta coperte da cassettoni, come nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma. Le navate laterali avevano soffitti più bassi, per questo la facciata aveva in genere un profilo a capanna con lati spioventi, detti *salienti*. La copiosa illuminazione era garantita dalle finestre che si aprivano nella parte superiore della navata centrale, proprio nella porzione che svettava sulle navate laterali, detta cleristorio, o sulle navate laterali stesse. I colonnati che dividevano le navate erano più spesso architravati (basilica di Santa Maria Maggiore) piuttosto che composti da sequenze di archi.

Tra le basiliche più importanti del IV secolo vi sono quelle promosse dall'imperatore stesso o dalla sua famiglia, come le quattro basiliche patriarcali di Roma e di Gerusalemme, e quelle più tarde di Milano e di Ravenna.

Le basiliche in Terra santa, in particolare, presentavano caratteri specifici legati a particolari esigenze di culto: quella del Santo Sepolcro inglobava il tempietto che ospitava la pietra su cui era stato deposto il corpo di Cristo, prima al centro di un porticato, poi al di sotto di una cupola, dalla quale si accedeva a un cortile porticato che portava alla basilica vera e propria, preceduta a sua volta da un quadriportico.

A Betlemme la basilica della Natività aveva una zona a base ottagonale al posto dell'abside, dove era conservata la *Grotta di Cristo*, con la pietra della natività, dove secondo la tradizione venne partorito Gesù.

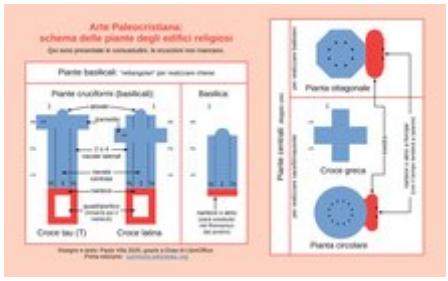
Interno paleocristiano (un tempo con capriate a vista) della Basilica di Santa Sabina, a Roma

Ci sono giunti pochi esempi di basiliche paleocristiane, per via delle continue ricostruzioni e manomissioni nei secoli, e il loro aspetto oggi è spesso legato a restauri. Tra le più importanti e significative ci sono Santa Sabina a Roma e le basiliche di Ravenna, come Sant'Apollinare in Classe. Una basilica originale, in quanto non nata come luogo di culto, è la Basilica Palatina di Costantino a Treviri, caratterizzata sia dall'aula unica di eccezionale grandezza, sia dal primo esempio di decorazione esterna delle pareti, tramite grandi arcate cieche nelle quali erano inserite finestre a due livelli diversi.

Edifici a pianta centrale

Contemporaneamente alle basiliche l'architettura paleocristiana vide l'erezione di edifici a pianta centrale, circolare o ottagonale, quasi sempre coperti a cupola. Tra tali edifici troviamo battisteri, mausolei, *martyrion*, costruiti sopra i luoghi di sepoltura di martiri e ospitanti famose reliquie, le basiliche palatine, destinate all'imperatore e la sua corte, come la basilica di San Lorenzo a Milano, che era provvista di un matroneo usato dalla corte e correlata da sacelli lungo gli assi laterali.

Anche i modelli di queste tipologie sono stati rintracciati nell'architettura romana ed in particolare nei mausolei, nel Pantheon, nei templi monopteri e nei ninfei tardo romani[3]. Inoltre negli edifici a pianta centrale, sono maggiormente riscontrabili i caratteri dell'architettura tardo antica caratterizzata dalla valorizzazione costruttiva e visiva delle masse murarie e delle volte e da spazi dinamici ed illuminati in modo contrastato.



Tipologie di piante cruciformi e centrali degli edifici religiosi

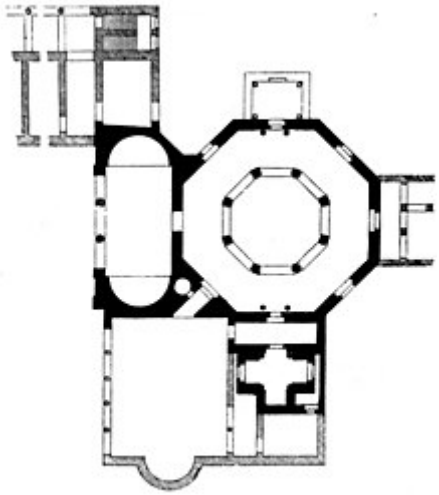
Tra gli esempi romani si possono citare il mausoleo di Santa Costanza, il battistero lateranense e Santo Stefano Rotondo; ad oriente da ricordare la chiesa costruita da Costantino ad Antiochia e chiamata *Domus Aurea*, oggi non più esistente.

La Basilica di San Lorenzo a Milano.

La Basilica di San Vitale a Ravenna.

La Chiesa di San Michele Arcangelo a Perugia.

La Chiesa del Santo Sepolcro nel complesso della Basilica di Santo Stefano a Bologna.



la pianta del battistero lateranense

Note

1. ^ La derivazione dalla basilica romana è generalmente accettata anche se non mancano opinione diverse che sottolineano la discontinuità dell'architettura paleocristiana da quella romana: Sergio Bettini, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, edizioni Dedalo, 1995 (1978).
2. ^ Giulio Carlo Argan, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, edizioni Dedalo, 1993.

3. ^ Giulio Carlo Argan, *Op. cit.*, edizioni Dedalo, 1993

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Altri progetti

- Wikiversità contiene risorse sull'**architettura paleocristiana**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**architettura paleocristiana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paleochristian_architecture?uselang=it)**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 2318 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=2318)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Architettura_paleocristiana&oldid=132172077"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 feb 2023 alle 09:59.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Basilica (architettura cristiana)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **basilica**, o chiesa a **pianta basilicale**, nell'architettura cristiana (specialmente le chiese paleocristiane), è una chiesa con almeno tre navate, la centrale delle quali è rialzata (altrimenti si parla di "sala"). Nel tempo il titolo di basilica acquisì un significato onorifico e ad alcune chiese venne conferito uno speciale titolo d'onore per la loro importanza storica e religiosa equiparandole nel titolo alle basiliche maggiori di Roma.

La Basilica di San Pietro in Vaticano

Indice

Storia
- Età paleocristiana
- Età romanica e gotica
  - Esempi di pianta
- Rinascimento

Note

Bibliografia

Voci correlate

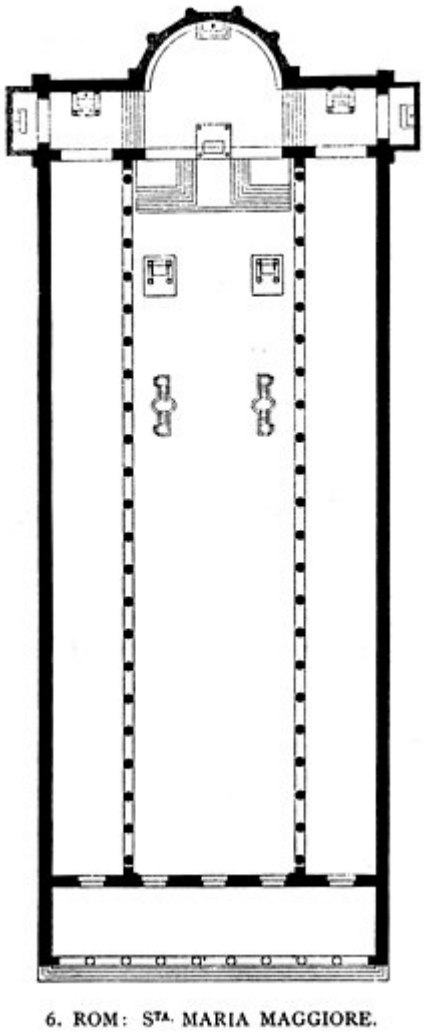
Altri progetti

Storia

Età paleocristiana

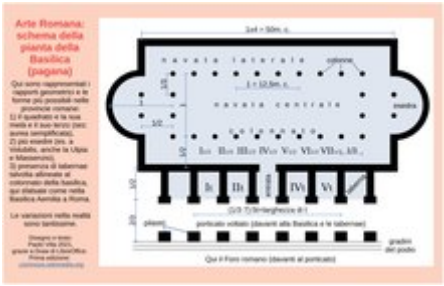
Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura paleocristiana****.*

Nel 313 con l'Editto di Milano, l'Imperatore Costantino concesse la libertà al culto cristiano. Per impulso dello stesso imperatore e della sua famiglia (in particolare Sant'Elena) prese avvio a Roma - e presto si svilupperà altrove nel vasto territorio imperiale - un grandioso programma di costruzione di imponenti edifici basilicali da adibire a luoghi di culto e in memoria dei martiri cristiani. La costruzione di queste grandi chiese porta alla luce la nuova fede e la esalta e induce la progressiva, rapida, scomparsa dei *Tituli* o *domus ecclesiae*, i precedenti, modesti, luoghi di culto, per lo più ricavati all'interno di abitazioni private di patrizi convertiti al nuovo culto o riutilizzando mitrei, sovente sotterranei. In altri casi templi dedicati al vasto Pantheon delle divinità greco-romane vengono riadattati alla funzione di chiesa, o demoliti e sostituiti da un nuovo edificio di culto. Per motivi liturgici non era possibile, né desiderabile, adottare il modello templare romano, dove all'interno del tempio si custodiva solo la statua di culto del dio e la maggior parte



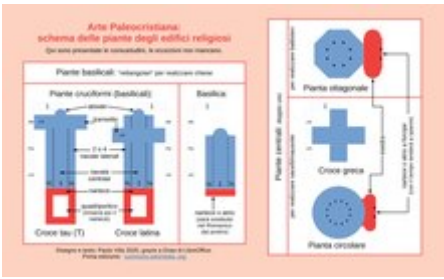
Planimetria della basilica di Santa Maria Maggiore in Roma

dei riti avveniva in prossimità dell'altare esterno. Solo in alcuni interventi più tardi (IX-X secolo) vennero riutilizzati templi greco-romani murando gli intercolunni e aprendo le pareti della cella (come il Duomo di Siracusa, trasformato in epoca bizantina).

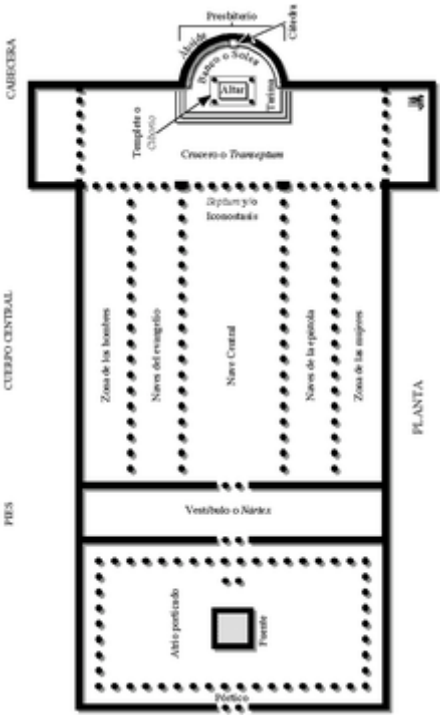


Schema di Basilica pagana civile, da cui i cristiani hanno preso spunto per le chiese

Le primissime basiliche, promosse dall'imperatore, sono edificate a Roma, e sono in grado di raccogliere migliaia di fedeli. Vengono costruite prevalentemente fuori le mura aureliane, sui luoghi di sepoltura - già da tempo oggetto di venerazione e caratterizzati da edicolette votive - dei principali apostoli e martiri cristiani (*Martyria*). La primissima basilica cristiana è probabilmente San Giovanni in Laterano, costruita su un terreno donato da Costantino I intorno all'editto di Milano del 313. Furono costruite poi San Pietro in Vaticano, Santa Maria Maggiore e San Paolo fuori le Mura. Le ultime due in particolare vennero commissionate nel corso del IV secolo dal vescovo di Roma invece che dall'Imperatore, segno della crescente importanza del papato nella *vecchia* capitale.



Tipologie di piante cruciformi basilicali e centrali



Planimetria della basilica Costantiniana di San Pietro in Vaticano

Il tipo edilizio detto basilicale si ispirava agli esempi delle basiliche civili romane, realizzate per accogliere grandi folle, e fu adottato sia pure con sostanziali trasformazioni. Dovette avere peso nella definizione del nuovo tipo architettonico più che la basilica usata come tribunale, il tipo della cosiddetta basilica palatina, dove l'imperatore si mostrava al popolo nell'enfasi dell'abside di fondo (come nella basilica Palatina di Costantino a Treviri); in questo senso alla *maiestas* imperiale si assimilò e poi sostituì la *maiestas* divina del cristianesimo.

L'ingresso era posto su un lato minore dell'edificio, opposto all'abside; lo spazio venne diviso in navate da esili muri sorretti da file di colonne, spesso di reimpiego, architravate o che sorreggono archi a tutto sesto. Ai lati dell'abside inizialmente vennero ricavati due locali di servizio, i pastoforia, detti *prothesis* e

diakonikon, e successivamente si diffonde l'uso di affiancare absidi minori a quella principale; il numero di navate va da tre a cinque, mentre generalmente non veniva realizzato alcun transetto.

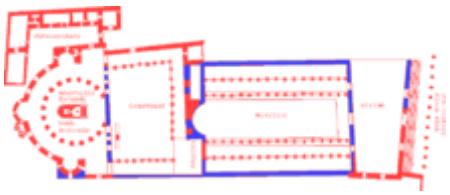
Esso infatti venne inizialmente associato a chiese (come la basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano e la basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme) dette *martyria* ossia dove si tributa un culto sepolcrale a un importante personaggio: da questi illustri esempi si diffuse a tutte le altre chiese. L'asse principale era quindi quello longitudinale, più adatto ad ospitare le processioni dei presbiteri e dei fedeli. Le chiese sono (quando è possibile) *orientate*, ovvero l'asse della chiesa è disposto sulla direttrice est-ovest, con l'abside ad est. Un testo attribuito a Clemente I, ma forse del IV secolo recita a proposito della costruzione della basiliche: "*[Preghiamo Dio] che ascese sopra il cielo dei cieli verso oriente, ricordando l'antica passione per il Paradiso, posto a oriente, da dove il primo uomo, disobbedendo a Dio, persuaso dal consiglio del serpente, fu cacciato.*" Oriente era quindi il luogo dove si trova il Paradiso e dove si trova quindi Cristo, che tornando sulla terra proverrà da tale direzione. Nello stesso testo si recita come il seggio del vescovo debba stare al centro, affiancato dai sacerdoti, e che i diaconi abbiano cura di disporre in zone separate i laici, divisi tra uomini e donne; nel mezzo, in un luogo rialzato, doveva stare il lettore dei testi sacri. La struttura longitudinale, dall'ingresso all'abside, indica anche il percorso spirituale e salvifico dell'uomo, la "via Salutis" ("via della Salvezza") e rispecchia l'idea del "tempo lineare", propria della tradizione biblico-cristiana. Infatti da sant'Agostino in poi nel pensiero cristiano il tempo è concepito in senso lineare-progressivo e non più circolare-ciclico come nel mondo pagano. Dalla caduta di Adamo l'escatologia cristiana procede verso la "consumazione del tempo", il riscatto dell'uomo verso Dio, il Giudizio Universale e l'eternità spirituale.[1]

Il soffitto è piano o a capriate in legno a vista; le murature molto esili precludono la possibilità di impiegare volte in muratura.

Esternamente, la facciata presenta un disegno detto *a capanna* con tetto a falde inclinate a coprire la navata centrale, ai lati della quale troviamo spioventi semplici che coprono le navate laterali. Di fronte alle basiliche maggiori si trova talvolta un quadriportico, un cortile colonnato quadrangolare, riservato ai catecumeni.

Di pochi anni successive alle basiliche romane e tradizionalmente dovute al viaggio di Sant'Elena, sono le tre basiliche della Terra santa:

1. Basilica della Natività a Betlemme;
2. Basilica dell'Annunciazione a Nazaret;
3. Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme.



La Basilica del Santo sepolcro nel IV secolo

La Natività aveva originariamente cinque navate e una copertura che formava due spioventi per lato (invece di tre, su ciascuna navata) come a San Pietro in Vaticano: questo perché la copertura delle navate laterali proseguiva all'esterno senza interruzione come se si trattasse di un'unica navata. Un'altra analogia con la basilica vaticana era anche la presenza di un quadriportico antistante, dove si alloggiavano i catecumeni ed i pellegrini. La particolarità consisteva nell'ambone ottagonale al posto dell'abside, che custodiva la *Grotta della natività*, e che fece forse da modello alle prime chiese a pianta non oblunga (ma centrale) dette *martyrion*.

La Basilica del Santo Sepolcro presentava anticamente le cinque navate e il quadriportico antistante la facciata, ma sul retro si apriva un secondo quadriportico che probabilmente portava a un deambulatorio che girava attorno al sepolcro di Cristo. Nel IV secolo venne edificata al posto del deambulatorio la *Rotonda dell'Anastasis*, un edificio a pianta circolare che inglobava l'edicola a tre absidi del Santo Sepolcro. Distrutta e ricostruita più volte oggi la basilica che si ammira risale al periodo dei crociati (XII secolo).

Dopo il crollo dell'Impero romano d'Occidente fu realizzata una sola basilica con cinque navate, a Milano, con probabile sovvenzione da parte dell'imperatore Costante (figlio di Costantino) e si chiamò *Basilica maior* o *Nova* (in seguito Santa Tecla; all'epoca non era ancora in uso la dedicazione ai Santi), iniziata nel 343 in previsione del concilio. La chiesa fu inaugurata nel 345. Conforme agli stili della corte imperiale, la *Maior* non fu "umile", ma fu grandiosa per dimensioni, stile e ricchezza.

Per tutta l'età di Sant'Ambrogio vescovo di Milano, questa chiesa fu il cruento pomo della discordia tra cattolici (il popolo) ed ariani (la corte e la nobiltà). La corte costruì un'altra chiesa (l'attuale San Lorenzo) in antitesi con la cattedrale, più rappresentativa del potere politico centrale, ricca di ori, mosaici, statue, e con la nuova architettura dell'impero; cioè non ebbe più la forma allungata come le basiliche, ma fu a pianta centrale, sormontata da un'immensa cupola; nacque così il primo "duomo".

Attila distrusse tutto nel 452, e le più modeste ricostruzioni del Medioevo ebbero nome di Santa Tecla, sul luogo della *Maior*, e San Lorenzo sul luogo del Duomo. Santa Tecla conservò tuttavia l'idea delle 5 navate, che fu ripresa sistematicamente nelle chiese di stile gotico, perché, per elevare l'altezza, fu necessario anche allargarne la base.

Alla metà del II secolo risale la teorizzazione dell'orientamento cristiano in senso teologico. Nell'opera di Tertulliano si nota il collegamento tra la nascente visione cristiana della luce e le analoghe tradizioni semitiche e babilonesi. Nella cultura siriaca la liturgia della luce legata al ciclo delle feste cristiane si rifà al testo caldeo *Hudra*[2]. Come rileva Mircea Eliade, i primi modelli cristiani d'illuminazione dello spazio sacro costituiscono una linea di continuità con le antiche identità religiose che usavano orientare la preghiera, con riti diversi, verso il sole. Per quanto concerne l'architettura, la tradizione cristiana dei primi secoli si lega alla tradizione degli Egizi, del Mitraismo, dell'Ellenismo e alla tradizione latina.[3]. Nella *Didascalia degli Apostoli* scritta in Siria nella prima metà del III secolo, in riferimento alla *domus ecclesia*, si parla di dividere la parte del sacerdote rivolgendola verso oriente: "(...) poiché bisogna dirigere verso oriente la vostra preghiera". Il significato cristiano di "attesa" di Cristo, implicito nell'orientamento architettonico, si trova in vari passi neotestamentari (*Vangelo di Matteo* 24, 27; *Atti degli Apostoli* I, 11) e la funzione simbolica della luce nello spazio è ribadita da Clemente Alessandrino e Origene.[4]

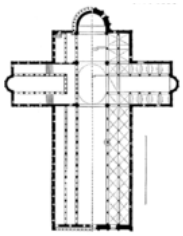
Età romanica e gotica

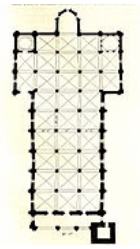
🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Architettura romanica***.

Per tutto l'alto medioevo si costruirono chiese sul tipo della basilica ambrosiana, generalmente senza cupola e con soffitti a capriate di legno.

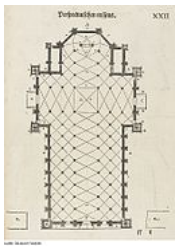
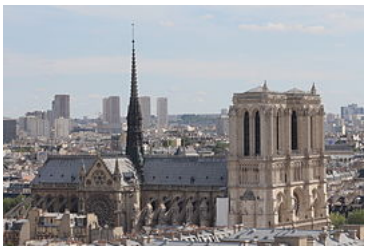
Nelle basiliche più tarde troviamo la presenza del transetto che, intersecando la navata (o le navate), conferisce loro la caratteristica pianta a croce. A seconda che il transetto sia della stessa lunghezza del corpo principale o più corto di esso, si parla rispettivamente di pianta a croce greca o di pianta a croce latina.

La *basilica romanica* si distingue dalle precedenti perché ha i soffitti a volta ed il primo tipo di cupola, non romana, di forma ottagonale. Essa fu realizzata attorno all'anno Mille, con l'avvento dell'architettura romanica, quando i Magistri cumacini (superstiti discendenti di architetti romani), peregrinarono chiamati dalle famiglie nobili per costruire i loro palazzi, e con ciò insegnarono ovunque le tecniche di costruzione delle volte e delle cupole.

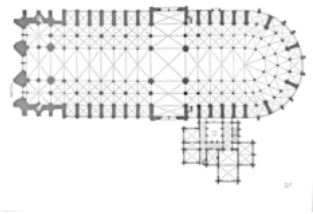




San Simplicio ad Olbia | Duomo di Pisa | Pisa | Duomo di … | Lucca …

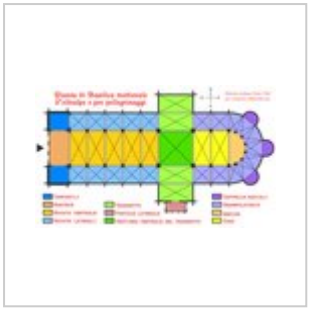
Cattedrale di Palermo | Duomo di … | Milano | Notre-Dame a Parigi



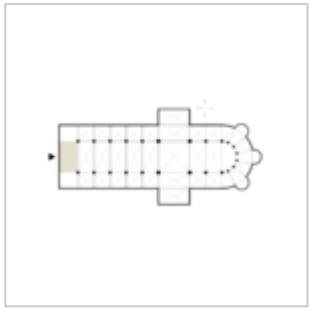
Notre-Dame a Parigi | Duomo di Magonza | Santa Maria a Lubecca | Cattedrale di Salisbury

Esempi di pianta

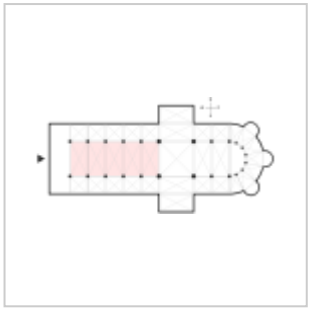
Basilica nord europea o di pellegrinaggio



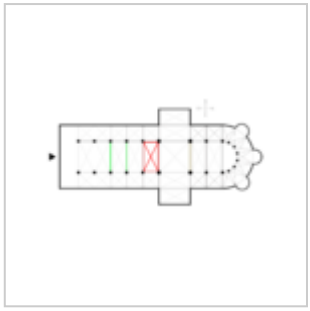
Pianta intera



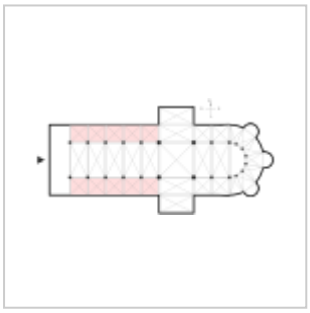
Nartece o atrio



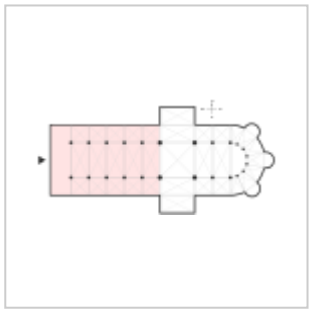
Navata centrale



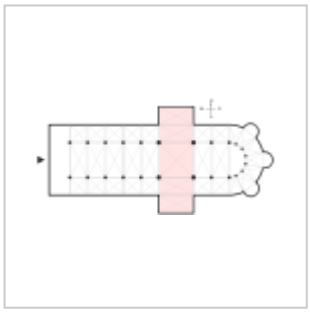
Crociera (es.:parte marcata a X)



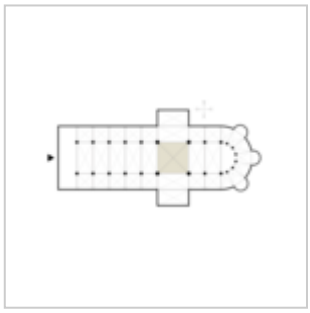
Navate laterali



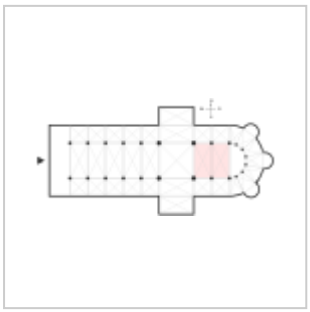
Aula o piedicroce



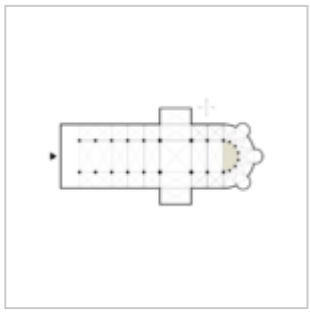
Transetto



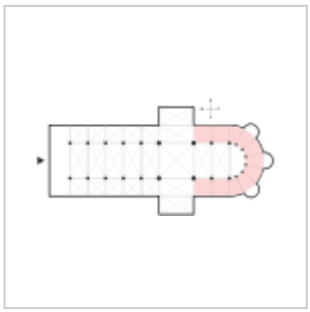
Crociera del transetto



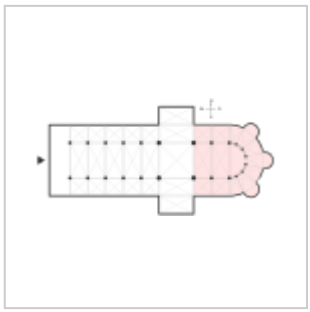
Presbiterio e coro



Abside



Deambulatorio



Capocroce

Rinascimento

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Architettura rinascimentale***.

Andrea Palladio dopo aver studiato le rovine delle basiliche romane, nel 1500 progettò e portò a termine a Vicenza la costruzione di una basilica laica: la Basilica Palladiana, destinata ad essere la prestigiosa nuova sede delle attività del comune.

Note

1. ^ Garzantina della Filosofia, p. 1111
2. ^ Alessandro Di Bernardo, *Pietre orientate*, pag.114, Meltemi, Roma, 2005.
3. ^ *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

4. ^ Alessandro Di Bennardo, op.cit. , pag. 115 e sgg.

Bibliografia

- Bruno Zevi, *Saper Vedere l'Architettura*
- R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Einaudi, Torino 1986
- R. Krautheimer, The Beginnings of Early Christian Architetture, 1939
- L. Crema, L'architettura romana, Torino 1959
- J. B. Ward Perkins, Constantine and the Origins of the Christian Basilica, 1954
- G. Giovannoni, La basilica dei Flavi sul Palatino, Roma 1940

Voci correlate

- Chiesa (architettura)
- Oratorio (architettura)
- Cappella
- Catacomba
- Basiliche nel mondo
- Basiliche in Italia

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **basilica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilicas?uselang=it)**

Controllo di autorità	LCCN (EN) sh85012100 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85012100) · GND (DE) 4004629-1 (https://d-nb.info/gnd/4004629-1) · J9U (EN, HE) 987007284636505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007284636505171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_(architettura_cristiana)&oldid=130202958"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 31 ott 2022 alle 03:09.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte bizantina

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**arte bizantina** si è sviluppata nell'arco di un millennio, tra il V ed il XV secolo, prima nell'ambito dell'Impero romano, poi di quello bizantino, che ne raccolse l'eredità e di cui Costantinopoli fu capitale. Le caratteristiche più evidenti dei canoni dell'arte bizantina sono la religiosità, l'anti-plasticità e l'anti-naturalismo, intese come appiattimento e stilizzazione delle figure, volte a rendere una maggiore monumentalità ed un'astrazione soprannaturale (*smaterializzazione* dell'immagine). Infatti il gusto principale dell'arte bizantina è stato quello di descrivere le aspirazioni dell'uomo verso il divino. L'arte bizantina ha comunque avuto espressioni stilistiche molto diverse fra di loro nei suoi oltre mille anni di vita, ma nell'Impero d'Oriente l'arte rimase quasi invariata.

Hagia Sophia ad Istanbul

Cristo, Hagia Sophia

Indice

Storia
Costantinopoli
Ravenna
Roma
Mosaici
Pittura
Miniatura
Le arti plastiche: scultura e arti suntuarie
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Storia

La storia dell'arte bizantina può essere divisa in:

1. un primo periodo paleobizantino, dalla fondazione di Costantinopoli al VI secolo, nel quale inizialmente assorbe la produzione artistica di Roma, Alessandria d'Egitto, Efeso e

Antiochia, ossia il linguaggio artistico dell'antichità, per elaborarlo e trasformarlo in un genere adatto soprattutto al suo mondo spirituale ma anche a quello imperiale.[1]
2. Al primo periodo di formazione segue un secondo periodo denominato "prima età d'oro" (VI secolo), nel quale l'espressione artistica raggiunge alti livelli di qualità e produce capolavori.
3. La terza fase è rappresentata da un periodo di involuzione che parte dal VII secolo e prosegue durante l'intera lotta iconoclastica (726-843)
4. segue il periodo della cosiddetta *Rinascenza macedone* (IX-XI secolo), nel quale si recuperano modi espressivi dell'arte ellenistica oltre ad una certa vivacità e floridezza complessiva che si protrae e si innalza ulteriormente nel seguente periodo
5. comneno (XII secolo), con un'arte di tipo linearistico, di notevole fioritura artistica da imporsi, per la sua eleganza e raffinatezza, su tutta l'arte europea dando vita ad una "seconda età dell'oro", che arriva fino alla caduta di Costantinopoli sotto i Latini (1204).
6. Con la ripresa bizantina della capitale (1261) si ha l'ultimo periodo di fioritura con l'arte paleologa (detta anche Rinascenza paleologa, per il nuovo recupero dell'arte ellenistica), fino alla definitiva caduta della capitale sotto Maometto II nel 1453.

L'arte bizantina, con la sua ieraticità e il suo carattere a-spaziale, si richiama evidentemente al misticismo del cristianesimo nell'Impero Bizantino (Origene) ed è "coerente con il pensiero del tempo, in gran parte caratterizzato dal neoplatonismo: la tecnica musiva è propriamente il processo del riscatto dalla condizione di opacità a quella, spirituale, della trasparenza, della luce, dello spazio".[2] L'arte bizantina mira quindi al superamento dei limiti fisici della realtà proiettandosi nella luce del divino, in una dimensione profondamente spirituale ed escatologica.

Costantinopoli

Interno della chiesa di Santa Irene, Costantinopoli.

Dopo la fondazione della nuova capitale da parte di Costantino I (306-337) nel 330, iniziò un complesso programma di costruzione incentrato a legare indissolubilmente la nuova città monumentale con il nome del suo fondatore. L'unico monumento superstite dell'epoca di Costantino è l'Ippodromo, monumentale arena per i giochi che aveva anche la funzione di permettere l'"epifania" dell'Imperatore, che si mostrava nella sua tribuna circondato dagli attributi del suo potere e veniva acclamato dal popolo in una visione che doveva sembrare divina.

Con Teodosio II (408-450) vi fu un considerevole ampliamento della città, testimoniato da un vigoroso sviluppo urbano che indusse l'Imperatore a far costruire una nuova cinta muraria che da lui prese il nome. Ma fu solo in epoca giustinianea (VI secolo) che Costantinopoli acquisì quelle caratteristiche monumentali che ne fecero la più splendida città allora conosciuta, soppiantando definitivamente in ricchezza e popolazione i più ricchi e antichi centri urbani del Mediterraneo orientale (Alessandria, Antiochia) e la stessa Roma, la cui popolazione si era ridotta, a seguito delle invasioni barbariche e delle guerre gotiche a poche decine di migliaia di anime.

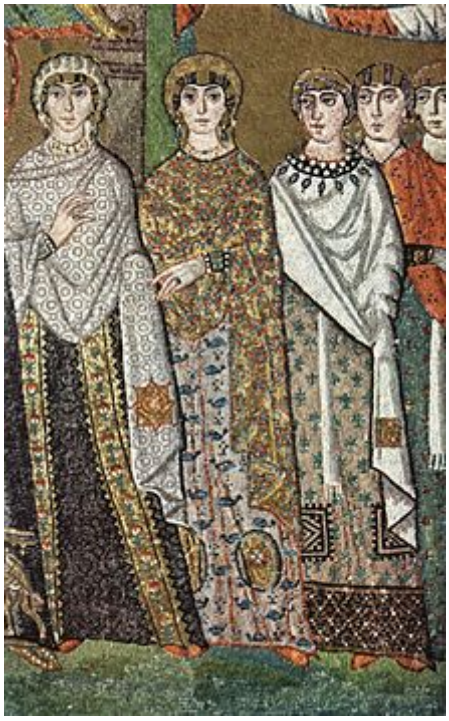
Durante il regno di Giustiniano furono infatti edificati alcuni dei monumenti più famosi di Costantinopoli, come la magnifica Hagia Sophia, chiesa della Santa Sapienza, ricostruita in seguito a un incendio nelle forme monumentali date dalla maestosa cupola che irradia di una luce quasi ultraterrena il vastissimo spazio dell'aula a base centrale della basilica. Altre opere dell'epoca di Giustiniano sono la Santa Irene, la chiesa dei Santi Sergio e Bacco, la ricostruzione della chiesa dei Santi Apostoli.

La capitale si affermò presto come centro di irradiazione artistica in tutti i campi, grazie al convergere di artisti provenienti da tutto l'impero, che poi riportavano nelle province le novità apprese.

A causa delle distruzioni di opere per eventi bellici e naturali nei territori dell'Impero e in particolare nella stessa Costantinopoli, alcuni dei migliori documenti di arte bizantina si trovano in altre aree toccate dall'influenza della *Seconda Roma* quali l'Italia, la Grecia, i Balcani e, forse in minor misura, in Russia ed Ucraina.

Ravenna

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte ravennate § L'età di Giustiniano***.



Mosaici di San Vitale, Ravenna

A Ravenna si sono conservati i migliori mosaici risalenti all'epoca di Giustiniano I (527-565), grazie al programma celebrativo iniziato dal vescovo Massimiano a partire dal 560 circa. Specialmente nella Basilica di San Vitale, a base ottagonale con sorprendenti analogie con la chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Costantinopoli, tanto da aver fatto pensare alla mano dello stesso architetto, ha un interno sontuosamente decorato, con marmi policromi, stucchi, capitelli e pulvini scolpiti, ma soprattutto da celeberrimi mosaici, dove è celebrata l'epifania di Giustiniano e dell'Imperatrice Teodora, ciascuno accompagnato dai personaggi della corte, tutto lo sfarzo che richiedeva il loro status politico e religioso.

L'arte bizantina si staccò dalla precedente arte paleocristiana per la maggiore monumentalità delle figure, che penalizzò però la resa dei volumi e dello spazio: i corpi sono assolutamente bidimensionali e stereotipati, e solo nei volti regali si nota uno sforzo verso il realismo, nonostante l'idealizzato ruolo semidivino sottolineato dalle aureole. Non esiste prospettiva spaziale, tanto che i vari personaggi sono su un unico piano, immersi nel fondo oro che dà loro una consistenza ultraterrena.

Dello stesso periodo è anche la serie di *Martiri e Vergini* nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, dove sono ormai ben chiari gli elementi dell'arte bizantina:

- la ripetitività dei gesti,
- la preziosità degli abiti,
- la mancanza di volume (con il conseguente appiattimento o bidimensionalità delle figure),
- l'assoluta frontalità,
- l'isocefalia,
- la fissità degli sguardi e la ieraticità delle espressioni;
- la quasi monocromia degli sfondi (in abbacinante oro),
- l'impiego degli elementi vegetali a scopo puramente riempitivo e ornamentale,
- la mancanza di un piano d'appoggio per le figure che, pertanto, appaiono sospese come fluttuanti nello spazio.

Chiusero la stagione dell'arte ravennate i mosaici di Sant'Apollinare in Classe, dove la rappresentazione è ormai dominata dal simbolismo più puro, ormai staccato completamente da qualsiasi esigenza naturalistica di stampo classico. Infatti lo spazio cristiano ha innanzitutto una dimensione trascendente, intrisa di luce,

perciò l'arte figurativa mirava a suggerire la realtà immateriale, derivante dal superamento dei limiti fisici della tangibile tridimensionalità, nella costante aspirazione alla dimensione puramente spirituale.[3]

Roma

Strati sovrapposti (1º e 2º), Santa Maria Antiqua, Roma

Durante l'epoca di Teodorico, dal 493 al 526, Roma visse un periodo di pace, governata dal cancelliere Cassiodoro, mentre il Re risiedeva a Ravenna. Mentre i monumenti cittadini subivano un inesorabile e irrimediabile degrado, tanto da alimentare un mito nostalgico dell'antica Roma (Teodorico stesso si fece mandare colonne e marmi dei palazzi imperiali). Di rilievo fu l'iniziativa di Papa Felice IV (526-530), che decise di rompere la stasi facendo edificare una chiesa nel centro del foro romano, la Chiesa dei Santi Cosma e Damiano, tramite il riutilizzo di parti di edifici preesistenti quali la sala delle udienze e la biblioteca del Tempio della Pace e il vestibolo di Massenzio. Si trattava di una rottura della stasi edilizia nel Foro durata più di due secoli e sanciva la continuità tra tradizione classica e cristianesimo in un luogo altamente simbolico.

Madonna Theotokòs, Santa Maria in Trastevere, Roma

Il grande mosaico del catino absidale rappresenta *Cristo tra i Santi Cosma e Damiano* e rispetto al mosaico di Santa Pudenziana (fine del IV, inizio del V secolo) mostra il passaggio a una rappresentazione più irreale, simbolica e soprannaturale, con il Cristo nell'atto di scendere da una cortina di nuvole infocate disposte in scorcio, che forma un rigido schema triangolare, come se stesse dirigendosi verso l'osservatore. La scena rappresentata è quella della *Parusia*, cioè la seconda venuta di Cristo profetizzata nell'Apocalisse di Giovanni. È un tema che molta influenza ebbe nella successiva decorazione musiva delle chiese romane specie durante la cosiddetta rinascenza carolingia dove il tema della parusia (e in generale la profezia apocalittica) fu ampiamente ripreso: si veda in particolare il ciclo musivo di Santa Prassede. In ogni caso il mosaico di Cosma e Damiano, coerentemente al fatto che a Roma la tradizione classica offriva ancora modelli su cui confrontarsi, mostra un senso plastico ed una caratterizzazione delle figure più sviluppati dei coevi mosaici bizantini. In questo senso è da notare anche il fatto che sono rappresentate anche le ombre proiettate dalle figure, particolare che scompare nei mosaici romani posteriori, mentre lo sfondo è blu cobalto non in oro. Dopo la conquista di Roma durante le guerre gotiche (552), la città toccò il minimo storico di abitanti (30.000), entrando nel periodo più buio della sua storia. Inizialmente i bizantini si preoccuparono di restaurare le opere pubbliche di necessità immediata, quali mura, acquedotti, e ponti legati alle vie consolari. La cristianizzazione del centro proseguì con l'apertura di chiese in edifici pubblici o la riconversione di templi come il Pantheon, consacrato nel 609, o il Tempio della Fortuna Virile, divenuto tra l'872 e l'882 chiesa di Santa Maria in Gradellis. Dall'aula di rappresentanza dei palazzi imperiali venne ricavata la chiesa di Santa Maria Antiqua, coperta da una frana nell'847 e riscoperta solo nel Novecento, con importante tracce di un ciclo di affreschi databile con notevole precisione (grazie ad iscrizione ed altre fonti) a quattro interventi diversi:

1. Il primo è quello della *Madonna col bambino tra angeli* nella nicchia centrale, dipinta subito dopo la conquista bizantina, quasi a sottolineare il cambio di destinazione del palazzo, che presenta la marcata frontalità "iconica" tipicamente bizantina.
2. Il secondo è quello dell'*Annunciazione*, di mano di un artista più raffinato e più attento agli effetti della luce, e risale al 565-578, quando l'aula venne destinata a cappella palatina.
3. Il terzo risale al 650 circa, con le tracce sulla *parete palinsesto* (*Santi Basilio e Giovanni* e altri frammenti).
4. Il quarto coincide con il pontificato del papa greco Giovanni VII (705-707), ed è rappresentato dall'immagine di *San Gregorio Nazianzeno* nell'abside ed altre scene nel presbiterio, con uno stile così vicino all'arte bizantina da aver fatto pensare ad artisti provenienti da Costantinopoli.

Se fino alla fine del V secolo l'arte romana (soprattutto paleocristiana) seguì uno sviluppo autonomo, costituendo semmai essa stessa un modello, per molti artisti bizantini, a partire dal VI secolo a seguito della liberazione giustinianea della città dal giogo gotico e ancor più nei due secoli successivi, convivranno nella Città eterna sia influssi strettamente romano-orientali, sia stimoli verso il classicismo. Se il mosaico del catino absidale di Sant'Agnese fuori le mura (625-638) presenta tre figure isolate, altamente simboliche e immateriali, circondate da un abbagliante fondo oro, gli affreschi della Cappella di Teodoto (un alto funzionario) presso Santa Maria Antiqua mostrano influenze dalla Siria e dalla Palestina, con un uso semplice del colore e del disegno, ma altamente efficace. Nello stesso arco di tempo si colloca la decorazione della cappella di San Venanzio (databile alla metà del settimo secolo) presso il Battistero Laterano. La cappella mostra richiami alla decorazione della Basilica di San Vitale a Ravenna, specie nella disposizione paratattica del corteo di santi, affine alla celeberrima rappresentazione della corte di Giustiniano. Altro elemento bizantino è la rappresentazione nel catino della Vergine orante del tipo iconografico della Aghiosoritissa. Ci restano di quel periodo anche una serie di icone sparse in varie chiese: una *Madonna* al Pantheon datata 609, o la *Madonna Theotokòs* di Santa Maria in Trastevere (datazione incerta tra il VI e l'VIII secolo) con una rigida frontalità e colori smaglianti messi in relazione con il primo strato di affreschi di Santa Maria Antiqua.

Mosaici

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Storia del mosaico § Il mosaico in epoca bizantina****.*

Mosaico con giochi di bambini dal Gran Palazzo di Costantinopoli (V secolo)

Il mosaico ricoprì un'importanza fondamentale all'interno dell'arte bizantina, come l'aveva avuta nel mondo romano-imperiale di espressione latina, poiché l'utilizzo di tessere vitree policrome risultò essere uno strumento ideale per soddisfare le esigenze espressive di carattere visivo con contenuti artistici. Senza nulla togliere ai centri musivi storici, come Roma, Ravenna, Tessalonica, Napoli, e Milano, indubbiamente a Costantinopoli dal VI secolo il mosaico assurse al ruolo di arte per eccellenza e proprio lì assunse particolari caratteristiche. Mirabile testimonianza della magnificenza dell'arte musiva bizantina del VI secolo si osserva nella Basilica di San Vitale a Ravenna.

Uno degli elementi preminenti del mosaico bizantino fu la lirica della luce, attraverso la quale gli artisti proiettarono le loro immagini fantasiose in una dimensione astratta e ultrasensibile, ancorandosi ad una realtà trascendente. Mentre lo spazio tese a dilatarsi, le figure umane o spirituali invece si convertirono in immagini immateriali, povere di plasticità e dinamismo bensì ricche di colori. Se nei primi secoli di sviluppo le finalità narrative furono preminenti, dopo il IX secolo invece le figurazioni rappresentarono concetti religiosi e dogmatici, correlati alla redenzione. La distribuzione tipica dei mosaici nei luoghi di culto consistette nella raffigurazione di Cristo Pantocratore attorniato dagli angeli nella cupola, qui vista come

luogo celestiale, mentre agli Evangelisti spettò un posto nei pennacchi, la Madonna nell'abside, in questo caso rappresentativo della mediazione fra la sfera celeste e quella terrena, infine nelle navate vennero elencati gli avvenimenti evangelici fondamentali.

Cappella Palatina, Palermo, *Natività* (XII secolo)

In realtà il mosaico, arte imperiale per eccellenza, fu sostanzialmente una costante dell'arte bizantina e le (relativamente) molte testimonianze che ce ne restano ci dimostrano come questa tecnica decorativa (sia pure in modo non lineare) si dipanò lungo i secoli. In questo senso vanno senz'altro citati i cicli musivi veneziani e siciliani (avviati nel XII secolo) unanimemente attribuiti (almeno per le fasi iniziali) a maestranze direttamente chiamate da Costantinopoli. Tra gli altri mosaici sopravvissuti nel tempo si annoverano la *Pietà* presso Santa Sofia di Costantinopoli (XII secolo), il *San Giorgio* conservato al Louvre (XII secolo), quelli conservati e del periodo iconoclastico quelli di Santa Irene a Costantinopoli oltre alle raffigurazioni della moschea di Omar a Gerusalemme.[1] Infine, nel XIV secolo il mosaico bizantino conobbe un ultimo periodo di rifioritura e di innovazione ed infatti le sue caratteristiche evidenziarono colori più brillanti, atteggiamenti più umani e una delicata intimità. Risalgono a quest'epoca i mosaici della chiesa di San Salvatore in Chora, a Costantinopoli.

Pittura

Angelo Gabriele, affresco dell'VIII secolo dalla navata centrale della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma.

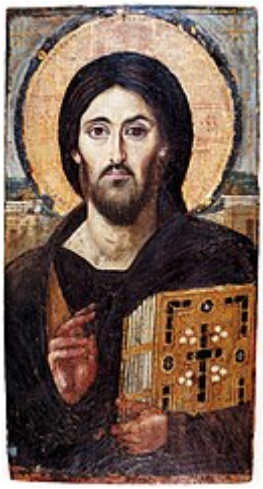
Nella pittura ad affresco si riscontrano gli stessi caratteri ed elementi dell'arte musiva. La pittura bizantina trae origine dalla grande tradizione classico-ellenistica (anche attraverso gli apporti delle province mediorientali dell'Impero che tale tradizione rielaborano peculiarmente), ma ne rivede e ne "corregge" gli elementi di fondo per fare fronte alle nuove esigenze religiose, spingendosi verso una intima spiritualità che predilige la prospettiva frontale a quella verticale, in grado di dilatare l'estensione del colore limitando le oscillazioni cromatiche; inoltre schematizza le forme e le figure donando fissità espressiva degli sguardi e intensificando la simbolicità della narrazione.

Purtroppo nessuna opera risalente al primo periodo bizantino è sopravvissuta, mentre dell'VIII secolo è rimasto qualche affresco nelle catacombe romane e nella chiesa di San Demetrio a Salonicco. Di notevole valore storico-artistico sono gli affreschi delle chiese rupestri in Cappadocia, quelli di arte monastica del X-XI secolo in Anatolia, quelli greci (XI secolo) a Salonicco, a Kastoria e a Focide, così come le pitture nelle chiese di Bachkovo in Bulgaria e a Santa Sofia di Kiev risalenti al XII secolo. Certamente degni di menzione poi sono gli affreschi ciprioti, tra i quali spiccano quelli della piccola chiesa della Panagia Phorbiotissa ad Asinou (XII secolo). In Italia affreschi bizantini si trovano nelle chiese rupestri soprattutto nelle regioni meridionali (Puglia e Basilicata) ad opera di monaci dell'Asia Minore che fuggivano dall'iconoclastia a dalla successiva invasione dei turchi musulmani.

Per quanto riguarda i due secoli seguenti, si impongono per raffinatezza e delicatezza cromatica gli affreschi nel territorio della ex Iugoslavia, massima testimonianza pervenutaci della cosiddetta rinascenza paleologa, probabilmente gravidi, secondo i più recenti indirizzi di ricerca, di conseguenze sullo sviluppo dell'arte

italiana della seconda metà del XIII secolo. Si ricordano anche le opere del XIV secolo conservate nelle chiese cretesi, rumene ad Argeş, russe a Novgorod dove operò in questo periodo il grande pittore greco Teofane, maestro di Andrej Rublëv.

Oltre alla pittura monumentale, un capitolo di fondamentale importanza nell'ambito della pittura bizantina è costituito dalle icone: rappresentazioni di Gesù, della Vergine, di santi, delle Dodici Feste della Cristianità ortodossa. Le tecniche di produzione delle icone possono essere le più varie (encausto, tempera, mosaico, su tavola o su muro) e nel mondo bizantino ebbero (e tuttora hanno nel mondo ortodosso) un alto e complesso significato religioso, cui, fino alla caduta dell'Impero si associava anche un significato civile: alcune icone assursero a palladio dello stato bizantino.



Monastero di Santa Caterina sul Sinai, Egitto, *Cristo Pantocratore* (VI secolo)

Dal punto di vista strettamente artistico ebbero grandi implicazioni su molte aree soggette all'influenza politica e culturale dell'Impero di Bisanzio, e ciò anche per la notevole facilità di spostamento di questi manufatti (si è già ricordata la significativa presenza di antiche icone a Roma). La stessa ripresa della pittura su tavola in ambito occidentale (utilizzata nel modo antico, ma che scompare nell'alto Medioevo d'Occidente a vantaggio della pittura murale e della miniatura), pittura su tavola che tanta parte avrà nell'arte europea, ed italiana in specie, dal XII secolo in avanti, è debitrice al costante esempio dell'icona. Secondo alcune prospettazioni (O. Demus) produzioni fondamentali dell'arte occidentale, quali la pala d'altare e poi il polittico, altro non sono che adattamenti delle icone alla diversa struttura delle chiese d'Occidente (spesso prive di iconostasi) e alla diversa liturgia. Una delle più straordinarie raccolte di icone (molte delle quali di paternità direttamente costantinopolitana) è conservata oggi presso il monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, nel territorio dell'attuale Egitto. Qui si conservano icone antichissime come il celeberrimo *Cristo Pantocratore*, risalente al VI secolo.

Miniatura

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Miniatura bizantina****.*

Di pregevole qualità sono anche le miniature dei manoscritti. Le miniature più antiche rivelano tendenze orientaleggianti ed elleniche, mentre le più recenti evidenziano una tendenza cattedratica legata agli *scriptoria* di Costantinopoli oltre ad una popolare manifestata dalla ricchezza ornamentale. I manoscritti più diffusi sono i salteri, come quello *Khludov* di Mosca e di San Giovanni a Costantinopoli; di pregevole fattura sono anche gli omeliari, come i *Coislin 79* descriventi le omelie di San Giovanni Crisostomo, gli *Ottateuchi* che comprendono i primi 8 libri della Bibbia, gli *Evangeliari* e i *Menologi* che illustrano le vite dei Santi.[1]

Tra i manoscritti miniati di particolare importanza vi è il Codex Purpureus Rossanensis, un prezioso evangelario del VI secolo, custodito a Rossano in Calabria.

Le arti plastiche: scultura e arti suntuarie

Se la pittura e l'arte del mosaico ebbero un ruolo centrale nell'arte bizantina, forse lo stesso non può dirsi della scultura lapidea. In particolare, a differenza di quanto non si osserva in occidente, la scultura non si emancipò dalla funzione decorativa architettonica, rarissime infatti sono le sculture a tutto tondo. Forse in questo fenomeno giocò un ruolo la diffidenza della cultura religiosa orientale verso la raffigurazione tridimensionale del sacro, associata al paganesimo a causa del grande numero di statue classiche accumulatosi a Costantinopoli. E del resto il ponderoso corpus teologale sviluppato sulla liceità e sul valore

della rappresentazione sacra - elaborato dalle correnti iconodule nella disputa contro l'iconoclasmo - si occupa essenzialmente della produzione pittorica. Ciò non di meno anche in campo scultoreo i risultati qualitativi raggiunti furono molto elevati. Una testimonianza molto interessante di scultura lapidea bizantina osservabile in Italia si trova a Pisa. Qui infatti una "taglia" bizantina (si ipotizza direttamente proveniente da Costantinopoli) istoriò (inizi XIII secolo) il portale maggiore del battistero. Tutto ciò non significa però che le arti plastiche nel loro complesso fossero scarsamente coltivate. Se la scultura ebbe un ruolo minore (quanto meno rispetto ad altri campi) risultati altissimi, invece, vennero raggiunti nelle arti suntuarie, cioè nella lavorazione di materiali preziosi: metalli, avorio, pietre e cristalli. Le lavorazioni in metallo (reliquiari, arredi sacri) inoltre implicavano il frequente utilizzo di decorazioni in smalto, altra tecnica in cui l'arte bizantina raggiunse livelli qualitativi eccelsi. Celeberrime poi sono molte opere in avorio (come il cosiddetto Avorio Barberini, tra i più noti avori bizantini). Fu proprio nella lavorazione dell'avorio che la scultura bizantina raggiunse le sue vette. Tra le più alte lavorazioni bizantine in avorio che abbiamo in Italia si annovera la cattedra vescovile di Massimiano, a Ravenna, risalente al VI secolo.

Deesis, Portale del Battistero di Pisa, XIII secolo.

Note

1. "Le Muse", De Agostini, Novara, 1964, Vol.II pag.278-287
2. ^ Giulio Carlo Argan, "Storia dell'arte italiana", Sansoni, Firenze, vol.1, 1978, p.212.
3. ^ Nifosi, Giuseppe., *L'arte allo specchio, 1 : arte ieri oggi : Dalla preistoria al Gotico internazionale*, Laterza, 2018, ISBN 9788842116110, OCLC 1045928211. URL consultato il 2 maggio 2019.

Bibliografia

Miniatura bizantina (Dioscoride di Vienna, 512)

- A. Grabar, *Bisanzio. L'arte bizantina del Medioevo dall'VIII al XV secolo*, Il Saggiatore, 1964.
- John Beckwith, *L'arte di Costantinopoli. Introduzione all'arte bizantina*, Collana Saggi n.400, Torino, Einaudi, 1967.
- Victor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, 1967.
- G. Cavallo, V. von Falkenhausen, *I bizantini in Italia*, Scheiwiller, 1982
- V. V. Bychon, *L'estetica bizantina*, Galatina, Lecce 1983
- A. Cutler e J. Nesbitt, *Storia universale dell'arte. L'arte bizantina*, UTET, 1989
- Ernst Kitzinger, *L'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, Milano, Mondadori, 1989.
- Ernst Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- A. Alpago Novello e G.Dimitrokallis, *L'arte bizantina in Grecia*, Motta, 1995
- Jannic Durand, *Arte Bizantina*, KeyBook/Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2001

- Saso Korunovski e Elizabeta Dimitrova, *Macedonia. L'arte medievale*, Jaca Book, 2006. ISBN 978-88-16-60335-6
- Tania Velmans, *L'arte monumentale bizantina*, Jaca Book, 2006. ISBN 978-88-16-60355-4
- Otto Demus, *L'arte bizantina e l'Occidente*, Einaudi, 2008. ISBN 88-06-19115-2
- Tania Velmans (a cura di), *Il viaggio dell'Icona*, Jaca Book, 2008. ISBN 88-16-61506-0

Voci correlate

- Costantinopoli
- Architettura bizantina
- Stile teodosiano
- Storia del mosaico

Dittico Barberini, avorio bizantino della metà del VI secolo, Museo del Louvre

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sull'**arte bizantina**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**arte bizantina (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Byzantine_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Arte bizantina*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN) *Arte bizantina*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 9930 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=9930) · LCCN (EN) sh85007589 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007589) · BNE (ES) XX525326 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525326) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525326) · J9U (EN, HE) 987007295541305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295541305171) · NDL (EN, JA) 00560704 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00560704)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_bizantina&oldid=133702439"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 23:05.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Santa Sofia (Istanbul)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Santa Sofia (in turco *Ayasofya*; in greco antico: Ἁγία Σοφία, *Hagía Sofía*; in greco moderno: Αγία Σοφία, traslitterato: *Agía Sofía*, [aˈʝia soˈfia]; in latino: *Sancta Sophia* o *Sancta Sapientia*), ufficialmente nota come **Grande Moschea Benedetta della Santa Sofia** (in turco *Ayasofya-i Kebîr Câmi-i Şerîfi*), e anche conosciuta come **Basilica di Santa Sofia**, è uno dei principali luoghi di culto di Istanbul. Si trova nel distretto di Fatih, nel *mahalle* di Sultanahmet.

Dedicato alla *Sophia* (la sapienza di Dio), dal 537 al 1453 l'edificio fu cattedrale cristiana bizantina (sede del Patriarcato di Costantinopoli, a eccezione di un breve periodo tra il 1204 e il 1261 quando fu convertito dai crociati sotto l'Impero latino di Costantinopoli a cattedrale cattolica di rito romano).

Divenne moschea ottomana il 29 maggio 1453 e tale rimase fino al 1931, quando fu sconsacrata. Il 1º febbraio 1935 divenne un museo. Il 10 luglio 2020, con un decreto presidenziale, è stata nuovamente aperta al culto islamico.[1] Il successivo 24 luglio si è quindi svolta, in presenza del presidente turco Erdoğan, la prima preghiera pubblica islamica.

Indice

Storia
- Prima chiesa
- Seconda chiesa
- Terza chiesa (attuale struttura)
- Moschea (1453-1931)
- Museo (1935-2020)
- Moschea (dal 2020)

Descrizione
- Cupola
- Urne per *lustrationes*
- Nartece e portali
- Galleria superiore
- Decorazioni

Santa Sofia
(TR) *Ayasofya*
(EL) *Αγία Σοφία*
(LA) *Sancta Sapientia*

Santa Sofia

Stato	Turchia
Regione	Regione di Marmara
Località	Istanbul
Coordinate	41°00′30.6″N 28°58′48″E
Religione	Cristiana ortodossa (562-1054 e 1054-1204 e 1261-1453); Cristiana cattolica di rito romano (1204-1261); Islam (1453-1931 e dal 2020)
Titolare	Sapienza
Sconsacrazione	1935-2020
Fondatore	Costantino I
Architetto	Antemio di Tralle, Isidoro di Mileto
Stile architettonico	bizantino e basilica

Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Inizio costruzione	350 (prima chiesa); 405 (seconda chiesa); 532 (terza chiesa)
Completamento	537
Demolizione	404 e 14 gennaio 532
Sito web	muze.gen.tr/muze-detay/ayasofya (https://muze.gen.tr/muze-detay/ayasofya)

🏛 Bene protetto dall'UNESCO	
Aree storiche di Istanbul	
Patrimonio dell'umanità	
Tipo	Culturale
Criterio	(i)(ii)(iii)(iv)
Pericolo	Non in pericolo
Riconosciuto dal	1985
Scheda UNESCO	(EN) Historic Areas of Istanbul (https://whc.unesco.org/en/list/356) (FR) Zones historiques d'Istanbul (https://whc.unesco.org/fr/list/356)

Storia

Prima chiesa

La prima chiesa era conosciuta come la Μεγάλη Ἐκκλησία (*Megálē ekklēsía*, "Grande Chiesa",[2] a causa delle sue dimensioni più grandi rispetto alle altre chiese contemporanee già presenti in città).[3] La chiesa fu dedicata al Logos, Gesù Cristo il Salvatore[4], nel giorno della Sua Natività[4]. Inaugurata il 15 febbraio 360 (durante il regno di Costanzo II) dal Vescovo ariano Eudossio di Antiochia,[3] fu edificata vicino alla zona dove era in costruzione il palazzo imperiale. La vicina chiesa di Santa Irene (Ἁγία Εἰρήνη in greco, dedicata cioè alla "Santa Pace") era stata completata precedentemente e servì come cattedrale fino a quando Santa Sapienza non fu terminata. Entrambe le chiese svolsero poi il ruolo di chiese principali dell'Impero bizantino.

Nel 440, Socrate Scolastico sostenne che la chiesa fosse stata costruita da Costanzo II.[3] La tradizione riferisce che l'edificio fu invece costruito da suo padre Costantino I.[3] Giovanni Zonara concilia le due opinioni, riferendo che Costanzo aveva riparato l'edificio consacrato da Eusebio di Nicomedia dopo che era crollato.[3] Poiché Eusebio fu vescovo di Costantinopoli tra il 339 e il 341 e Costantino morì nel 337, sembra possibile che la prima chiesa fosse stata eretta da quest'ultimo.[3]

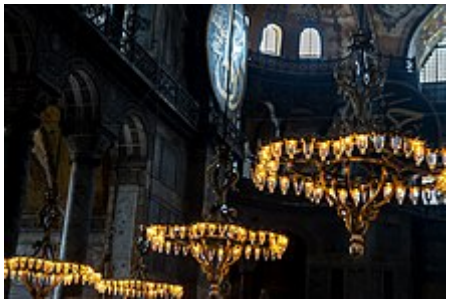
La spettacolare eclisse di Luna di luglio 2018.

L'edificio fu progettato come una tradizionale basilica latina con colonnato e gallerie, dotata di un tetto in legno. L'ingresso era preceduto da un doppio nartece (una sorta di doppio atrio).

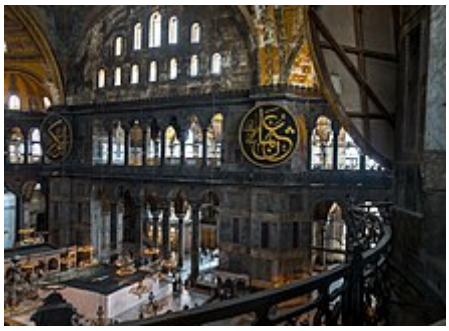
Il Patriarca di Costantinopoli Giovanni Crisostomo entrò in un conflitto con l'imperatrice Elia Eudossia, moglie dell'imperatore Arcadio, e per questo fu mandato in esilio il 20 giugno 404. Durante gli scontri che avvennero in seguito, questa prima chiesa fu in gran parte distrutta da un incendio.[3] Nulla di essa rimane oggi.

Seconda chiesa

Una seconda chiesa fu costruita per volere di Teodosio II, il quale la inaugurò il 10 ottobre 415. La basilica, dotata ancora di un tetto in legno, fu progettata dall'architetto Rufino. Incendiata durante la rivolta di Nika, scoppiata nel 532 contro l'imperatore Giustiniano, la chiesa bruciò quasi completamente.


Particolare dei lampadari, Santa Sofia.

Diversi blocchi di marmo appartenenti all'edificio sono stati scoperti nel 1935 sotto il cortile occidentale da A.M. Schneider; tra questi quello raffigurante 12 agnelli, i quali rappresentano metaforicamente i 12 Apostoli. Originariamente facevano parte del monumentale ingresso principale, i blocchi sono visibili in uno scavo adiacente all'ingresso dell'edificio. Scavi ulteriori sono stati abbandonati per paura di pregiudicare l'integrità della basilica.


Vista dal primo piano, Santa Sofia.

Terza chiesa (attuale struttura)

Il 23 febbraio 532, pochi giorni dopo la distruzione della seconda basilica, l'imperatore Giustiniano I decise di costruire una nuova basilica completamente diversa, più grande e più maestosa rispetto a quelle dei suoi predecessori.

Come architetti scelse Isidoro di Mileto e il fisico e matematico Antemio di Tralle, Antemio, tuttavia, morì nel primo anno dei lavori. L'edificio venne descritto dallo storico bizantino Procopio nella sua opera "Sulle Costruzioni" (*Peri Ktismatōn*, in latino: *De Aedificiis*). L'imperatore fece venire il materiale da tutto l'impero: colonne ellenistiche dal tempio di Artemide di Efeso, grandi pietre dalle cave di porfido egiziane, marmo verde dalla Tessaglia, pietra nera dalla regione del Bosforo e pietra gialla dalla Siria. Più di diecimila persone vennero impiegate nel cantiere. Questa nuova chiesa fu riconosciuta già all'epoca come la basilica più grande della cristianità.[5] Le teorie di Erone di Alessandria potrebbero essere state la base su cui si sono svolti i calcoli necessari per affrontare le sfide presentate dalla realizzazione di una cupola di tali dimensioni. L'imperatore, insieme al patriarca Mena, inaugurò la nuova basilica il 27 dicembre 537 con una celebrazione in pompa magna. I mosaici all'interno della chiesa vennero, comunque, completati solo sotto il regno dell'imperatore Giustino II (565-578).

Costruzione della chiesa rappresentata nel codice Cronaca di Manasse.

Blocco di marmo proveniente dalla basilica commissionata da Teodosio II, con raffigurazione di una processione di agnelli.

Santa Sofia divenne la sede del patriarca di Costantinopoli e il luogo principale per le cerimonie imperiali dei reali bizantini, come le incoronazioni.

Terremoti accaduti nel mese di agosto 553 e il 14 dicembre 557 causarono fessurazioni nella cupola centrale e nella semicupola orientale. La cupola principale crollò completamente durante un terremoto successivo, avvenuto il 7 maggio 558,[6] distruggendo l'ambone, l'altare e il ciborio. L'incidente fu dovuto principalmente alla portante troppo alta e al carico enorme della cupola che era troppo piatta. Questi fattori provocarono la deformazione dei piloni che sostenevano la cupola.[7] L'imperatore ordinò un immediato

ripristino. Affidò i lavori a Isidoro il Giovane, nipote di Isidoro di Mileto, che utilizzò materiali più leggeri ed elevò la cupola di altri 6,25 metri.[8], conferendo all'edificio la sua altezza interna attuale di 55,6 metri.[7] Questa ricostruzione, che dette alla chiesa il suo aspetto odierno, terminò nel 562. Il poeta bizantino Paolo Silenziario compose un lungo poema epico, noto come *Ekphrasis*, per la riconsacrazione della basilica, cerimonia presieduta dal Patriarca Eutichio il 23 dicembre 562.

Nel 726, l'imperatore Leone III Isaurico emise una serie di editti contro la venerazione delle immagini, ordinando all'esercito di distruggere tutte le icone ed inaugurando il periodo di iconoclastia bizantina. A quel tempo, tutte le immagini religiose e le statue furono rimosse dalla Basilica di Santa Sofia. Dopo una breve tregua sotto l'imperatrice Irene (797-802), gli iconoclasti continuarono il loro tentativo di riforma.

La basilica subì in seguito altri gravi danni, prima in un grande incendio nell'859 e di nuovo in un terremoto avvenuto l'8 gennaio 869 che fece quasi collassare nuovamente la cupola. L'imperatore Basilio I ordinò che la chiesa fosse riparata.

Dopo un nuovo grande terremoto avvenuto il 25 ottobre 989, che rovinò la grande cupola, l'imperatore bizantino Basilio II chiese all'architetto armeno Trdat, creatore delle grandi chiese di Ani e Argina, di ripararla.[9] I principali lavori riguardarono l'arco occidentale e una parte della cupola. L'entità del danno richiese sei anni di riparazioni. La chiesa fu riaperta il 13 maggio 994.

Nel suo libro *De ceremoniis* ("Libro delle Cerimonie"), l'imperatore Costantino VII (913-919) diede un resoconto dettagliato delle cerimonie che si tenevano a Santa Sofia con l'imperatore e il patriarca.

Al momento della presa di Costantinopoli, durante la Quarta Crociata, la chiesa fu saccheggiata e profanata dai cristiani latini. Lo storico bizantino Niceta Coniata descrisse come furono rubate dalla chiesa molte reliquie, tra cui una pietra della tomba di Gesù, il latte della Vergine Maria, il sudario di Gesù e le ossa di alcuni santi, portate verso le chiese dell'ovest. Durante l'occupazione latina di Costantinopoli (1204-1261) la chiesa divenne una cattedrale cattolica romana. Baldovino I di Costantinopoli fu incoronato imperatore il 16 maggio 1204 a Santa Sofia. Enrico Dandolo, doge di Venezia che comandò l'invasione della città da parte dei Crociati, fu sepolto all'interno della chiesa. Tuttavia, i restauri effettuati tra il 1847 e il 1849 hanno gettato alcuni dubbi sull'autenticità della tomba del doge.

La presunta tomba del doge Enrico Dandolo, all'interno della Basilica di Santa Sofia.

Dopo la riconquista della città da parte dei Bizantini nel 1261, la chiesa si trovava in uno stato fatiscente. Nel 1317, l'imperatore Andronico II ordinò la costruzione di quattro nuovi contrafforti. Un nuovo terremoto arrecò danni alla struttura che dovette essere chiusa fino al 1354, quando terminarono le riparazioni effettuate dagli architetti Astras e Peralta.

Moschea (1453-1931)

Nel 1453 il Sultano Maometto II assediò Costantinopoli, distruggendo molti edifici sacri e imperiali, guidato dalla sua ossessione di consegnare la città al mondo orientale.[10] Il sultano promise ai suoi soldati tre giorni di libero saccheggio se la città fosse caduta, dopo di che avrebbe rivendicato le ricchezze per sé.[11][12] La Basilica di Santa Sofia non fu esentata dal saccheggio, diventandone il punto focale, in quanto gli invasori credevano che vi fossero contenuti i più grandi tesori della città.[13] Poco dopo il crollo delle difese della città, molti saccheggiatori si diressero verso Santa Sofia e abbatterono le sue porte.[14] Durante l'assedio venivano spesso celebrate liturgie e preghiere dentro la basilica, che era diventata il rifugio per molti di coloro che non erano in grado di contribuire alla difesa della città.[15][16]Questi cittadini indifesi, che

Fontana (Sadirvan) per le abluzioni rituali.

erano nella chiesa, vennero usati come bottino fra gli invasori diventando schiavi e le donne a volte usate per appagamenti sessuali.[13][14] Quando il sultano Maometto II e il suo seguito entrarono nella chiesa, egli insistette affinché fosse subito convertita in moschea. Gli Ulamā (studiosi islamici) presenti salirono poi sul pulpito della chiesa e recitarono la Shahada ("Non ci sono altri dei se non il Dio, e Maometto è il suo servo e il suo messaggero"), segnando così la conversione della chiesa in moschea.[17][18].

Subito dopo la conquista di Costantinopoli, la Basilica di Santa Sofia fu convertita nella moschea di *Aya Sofya*.[17][19][20][21] Come testimoniano numerosi visitatori occidentali, come il nobile cordovano Pero Tafur[22] e il fiorentino Cristoforo Buondelmonti[23], al momento della conquista la chiesa si trovava in uno stato fatiscente; il sultano ne ordinò la pulizia e la riqualificazione, aggiungendo i minareti e intonacando i mosaici parietali. Il patriarca si trasferì invece nella Chiesa dei Santi Apostoli. Intorno al 1481 un piccolo minareto venne eretto all'angolo sud-ovest dell'edificio, sopra la torre delle scale.[15] Il successivo sultano, Bayezid II (1481-1512), fece costruire un altro minareto all'angolo nord-est.[17] Uno di questi cadde a causa del terremoto del 1509[17], e intorno alla metà del XVI secolo entrambi furono sostituiti da due nuovi minareti, posti agli angoli est e ovest dell'edificio.[17]

Nel XVI secolo il sultano Solimano il Magnifico (1520-1566) riportò dalla sua conquista dell'Ungheria due colonne colossali. Esse furono collocate su entrambi i lati del miḥrāb. Durante il regno di Selim II (1566-1577) l'edificio iniziò a mostrare segni di cedimento e si dovette provvedere a rinforzarlo con l'aggiunta di supporti strutturali al suo esterno ad opera del grande architetto ottomano Mimar Sinan.[24] Oltre a rafforzare la struttura storica bizantina, Sinan costruì i due grandi minareti supplementari all'estremità occidentale del palazzo e il mausoleo del sultano. Inoltre, una mezzaluna d'oro fu installata sulla sommità della cupola,[17] mentre intorno all'edificio fu imposta una zona di rispetto, larga 35 *arşın* (circa 24 m), per cui si dovette abbattere tutte le case che nel frattempo erano state edificate attorno ad esso.[17] In seguito la sua *türbe* arrivò ad ospitare altre 43 tombe di principi ottomani.[17]

Il *miḥrāb* posto nell'abside dove sorgeva l'altare, orientato verso la Mecca.

In seguito furono aggiunte la galleria del sultano, un minbar decorato con marmi, una pedana per il sermone e una loggia per il muezzin. Nel 1717, con il sultano Ahmed III (1703-1730), fu ristrutturato l'intonaco degli interni.[25]

Il restauro più famoso di *Aya Sofya* fu però quello ordinato dal sultano Abdul Mejid I e completato da 800 lavoratori tra il 1847 e il 1849 sotto la direzione dell'architetto ticinese Gaspare Fossati, assistito dal fratello Giuseppe Fossati, ingegnere. I due fratelli consolidarono la cupola e le volte, raddrizzarono le colonne e rinnovarono la decorazione degli esterni e degli interni dell'edificio. I mosaici bizantini superstiti vennero scoperti e ricoperti con uno strato d'intonaco, ed i vecchi lampadari vennero sostituiti da nuovi, del tipo a goccia. Alle colonne vennero appesi otto giganteschi medaglioni circolari, opera del calligrafo Kazasker

Mustafa İzzed Effendi (1801-1877). Essi riportano i nomi di Allah, del profeta Maometto, dei primi quattro califfi (Abū Bakr, Umar, Uthman e Ali) e dei due nipoti di Maometto: Hassan e Hussein. Il 13 luglio 1849, alla fine del restauro, la moschea venne riaperta al culto con una cerimonia solenne.

Museo (1935-2020)

Nel 1935, il primo presidente turco e fondatore della Repubblica di Turchia, Mustafa Kemal Atatürk, trasformò l'edificio in un museo. I tappeti vennero rimossi e le decorazioni del pavimento di marmo riapparvero per la prima volta dopo secoli, mentre l'intonaco bianco che copriva molti dei mosaici fu rimosso. Tuttavia, le condizioni della struttura erano deteriorate.

Con l'aiuto della società di servizi finanziari American Express, negli anni 1997-2002 il World Monuments Fund stanziò una serie di sovvenzioni per il restauro della cupola. La prima fase del lavoro, realizzata con la partecipazione del Ministero della Cultura turco, fu la stabilizzazione strutturale e la riparazione del tetto rotto. La seconda fase, la conservazione degli interni della cupola, offrì l'opportunità di impiegare e addestrare giovani restauratori turchi nella cura dei mosaici. Nel 2006 il progetto del WMF fu completato, anche se altre aree di Santa Sofia continuano a richiedere manutenzione.[26]

Durante questo periodo l'uso del complesso come luogo di culto era severamente proibito.[27] Tuttavia, nel 2006, subito prima della visita del Papa Benedetto XVI[28], il governo turco decise di destinare una piccola stanza del complesso museale a luogo di preghiera per tutte le religioni.[29] Nel 2010 associazioni islamiche e membri del governo turco richiesero con crescente insistenza l'esclusiva della chiesa/moschea al solo culto islamico.[30] Dal 2013, dai minareti dell'edificio, il muezzin canta l'invito alla preghiera due volte al giorno, nel pomeriggio.[31]

Moschea (dal 2020)

Il 31 marzo 2018 il presidente turco Recep Tayyip Erdoğan, nonostante i severissimi divieti, ha recitato il primo versetto del Corano nella Basilica di Santa Sofia, dedicandola a "coloro che hanno contribuito a costruirla ma in modo particolare a chi la ha conquistata", andando contro gli sforzi fatti da Atatürk di ristrutturarla e renderla un importante museo.

Nel marzo 2019 il presidente Erdoğan dichiarò che avrebbe cambiato lo status di Santa Sofia da museo a luogo di culto musulmano[32], aggiungendo che era stato un "errore molto grande" trasformarla in un museo. Dopo molte pressioni da parte dello stesso Erdoğan, infatti, il 10 luglio 2020 il Consiglio di Stato turco ha annullato il decreto di Atatürk del 1934, cancellando la trasformazione della moschea in museo.[33] Lo stesso giorno, il Presidente Erdoğan ha riaperto al culto islamico la Basilica con un decreto presidenziale. La prima preghiera pubblica islamica del venerdì si è svolta nell'edificio il 24 luglio successivo.[34]

Descrizione

La basilica di Santa Sofia è uno dei più grandi esempi superstiti di architettura bizantina. Il tempio stesso era così riccamente e artisticamente decorato, che Giustiniano, una volta completati i lavori, esclamò: "Salomone, ti ho superato!" (Νενίκηκά σε Σολομών). Giustiniano stesso curò la realizzazione della cattedrale, la più grande mai costruita fino a quel momento e per i quasi 1 000 anni successivi, fino al completamento della cattedrale di Siviglia in Spagna.[35]

Leone VI ai piedi di Cristo.

Mosaico dell'imperatore Costantino IX e della Basilissa Zoe.

Mosaico dell'imperatore Giovanni II Comneno e di sua moglie Piroska.

La basilica voluta da Giustiniano è al tempo stesso la realizzazione architettonica culmine della tarda antichità e il primo capolavoro dell'architettura bizantina. La sua influenza, sia architettonica che liturgica, si diffuse nella chiesa ortodossa orientale, in quella cattolica romana e nel mondo musulmano. Le colonne più grandi sono di granito. Raggiungono un'altezza di circa 19 o 20 metri con un diametro di 1,5 metri; la più grande pesa oltre 70 tonnellate. Sotto gli ordini di Giustiniano, otto colonne corinzie vennero prelevate da Baalbek in Libano e spedite a Costantinopoli per la costruzione della chiesa.[36]

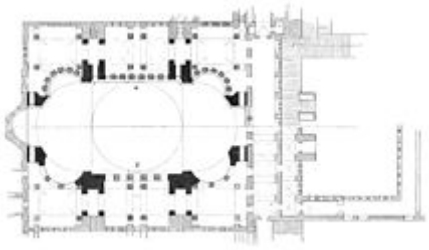
Deesis, XIII secolo.

Vista da una navata.

Il vasto interno presenta una struttura assai complessa. La navata centrale è sormontata da una cupola centrale alta 55,6 metri dal livello del pavimento, traforata da 40 finestre ad arco, in seguito parzialmente murate per aumentare la stabilità dell'edificio, che inondano di luce l'interno dell'edificio a qualsiasi ora e sostenuta da quattro pennacchi triangolari concavi, che servono per la transizione dalla struttura circolare della cornice a quella rettangolare della navata.[37] Il peso della cupola si scarica, attraverso i pennacchi, su quattro massicci pilastri posti agli angoli. Questi sono stati rinforzati con contrafforti, edificati parte durante il periodo bizantino e parte durante quello ottomano, sotto la guida del famoso architetto Sinan; sono costruiti con pietre lavorate, legate tra di loro tramite colate di piombo, mentre le volte, gli archi e le pareti sono in laterizi. Nelle zone verso l'abside e verso l'ingresso due semicupole digradano da quella principale e poggiano su esedre a colonne. Le varie riparazioni effettuate nel corso del tempo hanno reso la cupola leggermente ellittica, con un diametro che varia tra i 31,24 m e i 30,86 m.

La basilica ha una pianta che fonde armoniosamente il rettangolo entro il quadrato (69,7 x 74,6 m), con tre navate, arcate divisorie in doppio ordine, ed un'unica abside opposta all'ingresso, che all'esterno si presenta poligonale. La pianta ha probabilmente ricalcato quella della basilica costantiniana. L'ingresso è preceduto da un doppio nartece. Gli interni sono arricchiti con mosaici a fondo d'oro, di grande valore artistico, marmi pregiati e stucchi. Colonne in costoso porfido o marmo verde della Tessaglia sono impreziosite da capitelli finemente scolpiti. Nel corso degli anni sono stati aggiunti alcuni mausolei laterali.

All'interno, alcuni corridoi laterali riccamente decorati (che hanno ispirato la Basilica di San Marco a Venezia) conducono al grande vano della navata centrale, dominato dalla maestosa cupola. Sulle navate laterali corrono i matronei, destinati alla corte imperiale che vi assisteva alla messa da una posizione rialzata. Al di sopra dei matronei la muratura è perforata da due file sovrapposte di finestre di dimensioni variabili (più ampie al centro, più piccole verso i lati e nella fila inferiore).



Pianta di Santa Sofia.

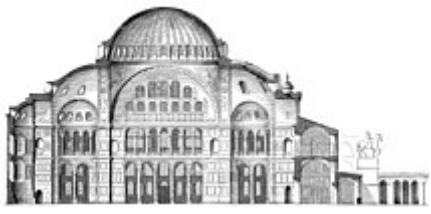
L'impianto non differiva molto da quello di altre chiese a pianta longitudinale già esistenti, ma per la prima volta lo spazio appare dominato dalla grande cupola, che focalizza verso l'alto tutto l'ambiente architettonico. L'effetto è quello di uno spazio incommensurabile e di leggerezza della copertura, che sembra come sospesa nell'aria. La decorazione interna, inizialmente aniconica con motivi persiani (in pratica, ci si atteneva già all'Iconoclastia del VII secolo), fu integrata da Giustino II con cicli evangelici e con scene, divenute poi canoniche, del Dodecaorto, il sistema di 12 feste bizantine. La cupola riportava un Cristo Pantocratore benedicente, a mezzo busto. Per i lineamenti dei visi di Cristo e dei santi sembra siano state utilizzate le descrizioni contenute in un libretto di Ulpius Romano: un esempio, San Gregorio è ritratto con la barba fumosa e l'occhio destro menomato da un incidente.

San Giovanni Crisostomo.

L'abside è rinforzata all'esterno da alcuni contrafforti. Uno di questi contiene una cappella con mosaici frammentari realizzati col sistema della doppia linea. Alcune chiese bizantine e le moschee imperiali ottomane hanno preso a modello la grande cupola affiancata da due semicupole. L'apparato decorativo originale è conservato solo in parte, ma continua tuttavia a rappresentare una profonda testimonianza dell'arte bizantina. I capitelli presentano trine, trafori, giochi d'ombra e chiaro-scuro, e compare lo stemma giustinianeo.

Procopio di Cesarea, nel suo trattato *De aedificiis*, ci ha tramandato una descrizione risalente al periodo di Giustiniano I: egli notò come la luce, filtrata dalle finestre disposte a diversi livelli, ma soprattutto dalle aperture che coronano la base della cupola, sembrasse come generata all'interno della basilica stessa, e riverberandosi sui mosaici dorati e sui preziosi paramenti murari, annullasse irrealmente la consistenza e il peso delle strutture. Questo effetto è dovuto anche al fatto che la parte centrale della chiesa è più ampia e maggiormente illuminata rispetto alle zone laterali, e contrasta con ambienti più scuri e con la netta divisione in più piani dello spazio che invece al centro è slanciato verso l'alto.

Paolo Silenziario, invece, compose un poemetto, o ecphrasis, richiamando soluzioni letterarie tipiche dell'epoca giustinianea. La descrizione della chiesa si districa attraverso alcune tappe che l'autore rende obbligatorie e stimola il lettore ad immergersi in toto nell'immaginazione di ciò che fu il tempio all'epoca di Giustiniano, iniziando il viaggio dalla parte esterna fino a raggiungere le zone più intime della chiesa, soffermandosi in una descrizione dettagliata di ogni particolare decorativo o architettonico, come, ad esempio, l'elencazione delle varietà di marmo presenti oppure alle particolari forme di lampadari o polycandelon.



Sezione del disegno architettonico originale di Santa Sofia.

L'esterno, rivestito di stucco, durante il restauro avvenuto nel XIX secolo sotto la direzione degli architetti Fossati fu colorato di giallo e rosso.

Cupola

Vista dell'interno di Santa Sofia, si notino gli elementi islamici ai lati della cupola.

La cupola di Santa Sofia suscita un particolare interesse fra gli storici d'arte, gli architetti e gli ingegneri per le sue caratteristiche innovative e grandiose. Essa è sostenuta da quattro pennacchi, una soluzione mai utilizzata prima. Il loro utilizzo permette una transizione elegante dalla forma quadrata della base dei piloni a quella emisferica della cupola. L'utilizzo dei pennacchi non è soltanto una scelta di carattere estetico, ma permette anche di frenare le forze laterali della cupola e di scaricare il peso di essa verso il basso.[38][39]

Anche se questa scelta architettonica permise di stabilizzare la cupola, il muro di cinta e gli archi, la costruzione pratica delle mura di Santa Sofia indebolì la struttura complessiva. I muratori utilizzarono più malta che mattoni, il che indebolì le pareti. La struttura sarebbe stata molto più stabile se avessero lasciato asciugare la malta prima di iniziare il livello successivo. Quando, invece, la cupola fu posta in opera, a causa della malta ancora bagnata il suo peso portò le pareti sottostanti a piegarsi verso l'esterno. Quando Isidoro il Giovane ricostruì la cupola, nel frattempo crollata a causa di un terremoto, dovette prima riportare a piombo le mura sottostanti rinforzandone l'interno in modo che queste fossero in grado di sostenere il peso della nuova copertura. Inoltre, innalzò la nuova cupola di circa sei metri rispetto alla precedente in modo da diminuire le forze laterali e da scaricare più facilmente il suo peso lungo le pareti.

L'edificio è famoso per l'effetto mistico della luce che si riflette in tutto l'interno della navata, con la cupola che dà l'apparenza di librarsi al di sopra di quest'ultima. Questo effetto fu reso possibile grazie all'inserimento di quaranta finestre nella cupola stessa, sopra la cornice. Inoltre, la stabilità della cupola fu aumentata da Isidoro il Giovane grazie all'introduzione di costoloni longitudinali che innervano la struttura passando fra le finestre. Questi permettono al peso della cupola di scaricarsi in basso lungo la cornice e verso i pennacchi e, infine, lungo le pareti e verso le fondazioni.

La cupola della basilica.

Il carattere unico del progetto di Santa Sofia rende questa struttura uno dei monumenti più avanzati e ambiziosi realizzati nella tarda antichità.

Urne per *lustrationes*

Due enormi urne per la *lustratio* di marmo vennero portate da Pergamo durante il regno del sultano Murad III. Originarie del periodo ellenistico, sono scolpite su blocchi di marmo.[17]

Nartece e portali

La Porta Imperiale era l'ingresso principale tra l'interno e l'esterno del nartece. Esso era riservato esclusivamente all'imperatore. Il mosaico bizantino sopra il portale raffigura Cristo e l'imperatore Leone VI il Saggio.

Una lunga rampa, posta nella parte settentrionale del nartece esterno, conduce alla galleria superiore.

Galleria superiore

La galleria superiore è disposta a ferro di cavallo e segue la navata centrale fino all'abside. Diversi mosaici sono presenti in questa galleria, in uno spazio tradizionalmente riservato all'imperatrice e la sua corte. I mosaici meglio conservati si trovano nella parte meridionale.

Al centro della galleria superiore si trova la Loggia dell'Imperatrice. Da qui l'imperatrice e la sua corte potevano seguire la cerimonia che si svolgeva in basso. Una pietra verde segna il punto in cui sorgeva il trono.

Verso sud della galleria superiore si trova anche la Porta di marmo. Fu utilizzata dai partecipanti a sinodi che entravano e uscivano dalla camera dell'incontro.

Decorazioni

Originariamente, sotto il regno di Giustiniano, le decorazioni interne consistevano in disegni astratti su lastre di marmo poste sulle pareti e sulle volte con mosaici curvilinei. Di questi, si possono ancora vedere gli arcangeli Gabriele e Michele. Vi erano anche un paio di decorazioni figurative, come ci è stato riportato dall'elogio di Paolo Silenziario. I pennacchi della galleria sono realizzati con la tecnica dell'*Opus sectile* e mostrano schemi, immagini di fiori e uccelli. In fasi successive sono stati aggiunti dei mosaici figurativi, che vennero però distrutti durante la controversia iconoclasta (726-843). I mosaici tuttora presenti appartengono al periodo post-iconoclasta[40].[41]Il numero di tesori, reliquie e icone crebbe progressivamente in ricchezza, permettendo la realizzazione di una sorprendente collezione, sino alla dispersione in seguito al saccheggio durante la quarta crociata.

Oltre ai mosaici, un gran numero di decorazioni figurative vennero aggiunte nel corso della seconda metà del IX secolo: un'immagine di Cristo nella cupola centrale, alcuni santi orientali, profeti e padri della Chiesa. Vi sono anche raffigurazioni di personaggi storici connessi con la basilica, come il patriarca Ignazio I e alcune scene tratte dal Vangelo. Basilio II fece rappresentare in mosaico su ciascuno dei quattro

pennacchi un *Hexapterygon* (angelo con sei ali).[42] Due di essi scomparvero e vennero riprodotti in affresco durante il restauro di Gaspare Fossati, che fece ricoprire il loro viso con un alone d'oro.[42] Nel 2009 uno di loro è stato riportato allo stato originale.[43]

Note

1. ^ *Il Presidente della Turchia trasforma formalmente Hagia Sophia in una moschea*, su *NotizieInn.com*. URL consultato l'11 luglio 2020.
2. ^ Alessandro E. FONI, George PAPAGIANNAKIS e Nadia MAGNENAT-THALMANN, *Virtual Hagia Sophia: Restitution, Visualization and Virtual Life Simulation* (**PDF**), su *virtualworldheritage.org*. URL consultato il 3 luglio 2007 (archiviato dall'url originale il 9 luglio 2007).
3. Janin (1953), p. 472.
4. Janin (1953), p. 471.
5. ^ Antonio Carile, *Materiali di storia bizantina*, Bologna, Lo Scarabeo, 1994.
6. ^ (**FR**) Raymond Janin, *Constantinople Byzantine*, 1ª ed., Paris, Institut Français d'Etudes Byzantines, 1950, p. 41.
7. Müller-Wiener (1977), p. 86.
8. ^ Emporis: Haghia Sophia (http://www.emporis.com/en/wm/bu/?id=haghiasophia-istanbul-turkey)
9. ^ Christina Maranci, *The Architect Trdat: Building Practices and Cross-Cultural Exchange in Byzantium and Armenia*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 62, n. 3, settembre 2003, pp. 294–305.
10. ^ Ali, Daniel and Spencer, Robert. *Inside Islam*. West Chester: Ascension Press, 2003, pp. 108–110, 112–118.
11. ^ Steven Runciman, *The Fall of Constantinople, 1453*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 145, ISBN 0-521-39832-0.
12. ^ Nicol, Donald M. *The End of the Byzantine Empire*. London: Edward Arnold Publishers, 1979, p. 88.
13. Nicol. *The End of the Byzantine Empire*, p. 90.
14. Runciman. *The Fall of Constantinople*, p. 147.
15. Runciman. *The Fall of Constantinople*, pp. 133–134.
16. ^ Nicol, Donald M. *The Last Centuries of Byzantium 1261–1453*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972, p. 389.
17. Müller-Wiener (1977), p. 91.
18. ^ Runciman. "The Fall of Constantinople", p. 149.
19. ^ *Hagia Sophia*, in *ArchNet* (archiviato dall'url originale il 5 gennaio 2009).
20. ^ Janin (1953), p. 475.
21. ^ Mamboury (1953), p. 288.
22. ^ Pero Tafur, *Travels and Adventures, 1435–1439*, Trans. M. Letts, London, G. Routledge, 1926, pp. 138–148.
23. ^ G. Gerola, “Le vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondemonti,” SBN 3 (1931): 247–79.
24. ^ I. Mungan, *Hagia Sophia and Mimar Sinan*, Mungan & Wittek (eds); Taylor & Francis Group, London, 2004, pp. 383–384, ISBN 90-5809-642-4.
25. ^ Müller-Wiener (1977), p. 93.
26. ^ World Monuments Fund – Hagia Sophia (http://www.wmf.org/project/hagia-sophia)
27. ^ İstanbul Tanıtımı - Ayasofya Müzesi (http://www.istanbul.gov.tr/Default.aspx?pid=343) Archiviato (https://web.archive.org/web/20120124014309/http://www.istanbul.gov.tr/Default.aspx?pid=343) il 24 gennaio 2012 in Internet Archive.

28. ^ *Papa Benedetto XVI accompagnato da Sedat Bornovalı visita Santa Sofia*, su *Getty Images*. URL consultato il 7 settembre 2011.
29. ^ İbadete açık Ayasofya (http://arsiv.sabah.com.tr/2006/07/04/gnd102.html)
30. ^ *Greece angered over Turkish Deputy PM's Hagia Sophia remarks*, in *Hurriyet*, 19 novembre 2013. URL consultato il 20 novembre 2013.
31. ^ (**TR**) *Ayasofya'da ezan okunuyor, duydunuz mu?*, su *timeturk.com*, Timeturk. URL consultato il 16 luglio 2013.
32. ^ La Stampa, *La promessa di Erdogan: "La basilica di Santa Sofia tornerà a essere moschea"*, 29 marzo 2019.
33. ^ (**EN**) Carlotta Gall, *Turkish Court Clears Way for Hagia Sophia to Be Used as a Mosque Again*, in *The New York Times*, 10 luglio 2020. URL consultato il 10 luglio 2020.
34. ^ *Turchia: oggi la prima preghiera a Santa Sofia moschea*, in *ANSA*, 24 luglio 2020.
35. ^ Olivier Clément scrive: "Santa Sofia è l'espressione più pregnante delle grandi elaborazioni teologiche precisate in quel periodo dal V concilio ecumenico riunito a Costantinopoli. Si trattava di evocare il contenuto dell'incontro - nella persona di Cristo - di Dio e dell'umanità […….]. Uniti *senza confusione né separazione*, secondo la definizione del concilio di Calcedonia, il cielo della cupola e la terra della navata si compenetrano nella luce". (Olivier Clément, *Dialoghi con Atenagora*, pp. 339ss. in *Guida alla Turchia cristiana*, edizioni San Paolo, 2014, pag. 153).
36. ^ ____ Baalbek keeps its secrets (http://www.stoneworld.com/CDA/Archives/950726e9ee5f7010VgnVCM100000f932a8c0)
37. ^ Michael Fazio, Marian Moffett e Lawrence Wodehouse, *Buildings Across Time*, 3ª ed., McGraw-Hill Higher Education, 2009, ISBN 978-0-07-305304-2.
38. ^ Kleiner and Mamiya. *Gardner's Art Through the Ages*, p. 331.
39. ^ *pendentive (architecture) - Britannica Online Encyclopedia*, su *britannica.com*. URL consultato il 4 dicembre 2011.
40. ^ Lorenzo Riccardi, *Alcune riflessioni sul mosaico del vestibolo sud-ovest della Santa Sofia di Costantinopoli*, a cura di Antonio Rigo, Andrea Babuin e Michele Trizio, Vie per Bisanzio. VIII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini, Venezia, 25-28 novembre 2009, pp. 357-371.
41. ^ Sulla lunetta di un portale è anche rappresentato un mosaico con l'imperatore Giustiniano.
42. Mamboury (1953), p. 287
43. ^ Ronchey (2010), p. 157

Bibliografia

- Maria Luigia Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Viella 2005
- Lorenzo Riccardi, *Alcune riflessioni sul mosaico del vestibolo sud-ovest della Santa Sofia di Costantinopoli*, Vie per Bisanzio. VIII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Venezia 25-28 novembre 2009), a cura di Antonio Rigo, Andrea Babuin e Michele Trizio, Bari 2012, pp. 357–371

Voci correlate

- Giorgio di Pisidia
- Cupole più grandi del mondo
- Moschee di Istanbul

- Moschee per dimensione

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **basilica di Santa Sofia**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **basilica di Santa Sofia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hagia_Sophia?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- (EN) *Sito ufficiale*, su *muze.gen.tr*.
- (EN) *Santa Sofia*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (FR) *Sito sulla Basilica di Santa Sofia*, su *perso.orange.fr*. URL consultato il 3 agosto 2006 (archiviato dall'url originale il 19 agosto 2006).
- Disegni: pianta (http://www.focusmm.com/civilization/hagia/haart3.gif), sezione longitudinale (http://www.focusmm.com/civilization/hagia/haart2.gif), sezione trasversale (http://www.focusmm.com/civilization/hagia/haart1.gif)
- *Missione archeologica italiana a Santa Sofia*, su *misart.it* (archiviato dall'url originale il 10 dicembre 2004).
- Silvia Foschi, *Santa Sofia di Costantinopoli: immagini dall'Occidente* (https://web.archive.org/web/20080407093832/http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_01_foschi.pdf) in Annali di architettura n° 14, Vicenza 2002 (in pdf)
- Lo spazio della Sapienza. Santa Sofia a Istanbul (https://web.archive.org/web/20071108111248/http://www.meetingrimini.org/default.asp?id=673&item=4371#e4371) mostra promossa dal Meeting di Rimini
- (EN) *Sito che ricostruisce SantaSofia nel 1200*, su *byzantium1200.com*.
- (EN) Gallerie fotografice di Santa Sofia (https://web.archive.org/web/20160906114224/http://www.stevan-kordic.com/hagiasophia) - Immagini di Stevan Kordic
- *Video che mostra la virtuale ricostruzione della basilica di Santa Sofia in epoca bizantina secondo gli studi più recenti*, su *youtube.com*.
- *Interno della chiesa di Santa Sofia in epoca bizantina in una probabile ricostruzione* (JPG), su *1.bp.blogspot.com*.
- Monogrammi nei capitelli di Santa Sofia (https://www.notiuhsibijiet.com/2021/01/19/imperial-monograms-at-hagia-sophia/)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 127136890 (https://viaf.org/viaf/127136890) · ISNI (EN) 0000 0001 2153 2741 (http://isni.org/isni/0000000121532741) · BAV 494/7040 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/494_7040) · LCCN (EN) n79058868 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79058868) · GND (DE) 4096339-1 (https://d-nb.info/gnd/4096339-1) · BNE (ES) XX185708 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX185708) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX185708) · BNF (FR) cb119462371 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119462371) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119462371) · J9U (EN, HE) 987007258064605171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007258064605171) · NSK (HR) 000587100 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000587100) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79058868 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79058868)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Santa_Sofia_(Istanbul)&oldid=133589156"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 20 mag 2023 alle 11:22.

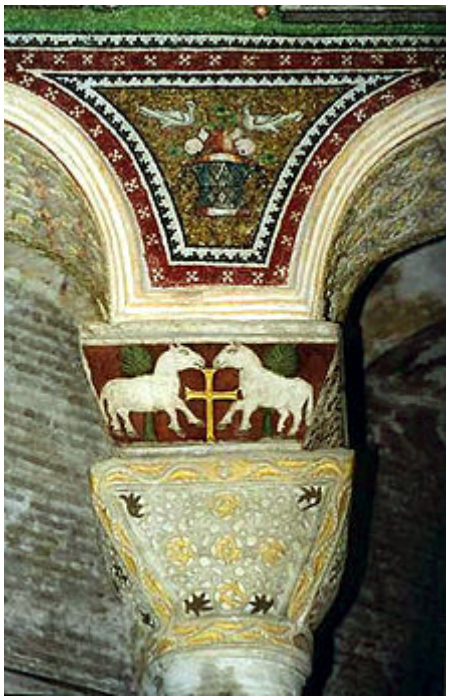
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte ravennate

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**arte ravennate** è la produzione artistica che ebbe come fulcro Ravenna nel periodo in cui fu capitale dell'Impero romano d'Occidente, dal 402 al 751 cioè dalla morte di Teodosio I all'invasione dei Longobardi. Le testimonianze artistiche a Ravenna pervenuteci mostrano uno stile peculiare nell'architettura, nella scultura su avorio e nell'arte del mosaico. In particolare Ravenna è provvista di alcuni dei migliori esempi di arte musiva di tutta Europa e bacino del Mediterraneo in un arco di tempo di quasi due secoli (V-VI secolo), poiché la quasi totalità di testimonianze coeve nell'Impero romano d'Oriente vennero distrutte nel VII secolo con il periodo dell'iconoclastia.



Capitello e pulvino della basilica di San Vitale, Ravenna

Dello splendido periodo di fioritura artistica di Ravenna restano alcuni monumenti dichiarati patrimonio dell'umanità dall'UNESCO.

Indice

La nuova capitale
- Il Battistero Neoniano (o Battistero di San Giovanni in Fonte)

L'età di Galla Placidia
- La chiesa di San Giovanni Evangelista
- Il Mausoleo di Galla Placidia

L'età di Teodorico
- Il nuovo Battistero
- Sant'Apollinare Nuovo
- La Cappella Arcivescovile
- Il Mausoleo di Teodorico

L'età di Giustiniano
- Il rinnovo di Sant'Apollinare Nuovo
- San Vitale
- Sant'Apollinare in Classe
- Altre opere

Sarcofagi ravennati

Note

Bibliografia

Voci correlate

Collegamenti esterni

La nuova capitale

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Ravenna romana***.

Mosaico della cupola del Battistero Neoniano

Onorio ricevette l'Impero romano d'Occidente alla morte di suo padre Teodosio I (395), mentre a suo fratello Arcadio venne affidato l'Impero romano d'Oriente. La capitale imperiale allora si trovava a *Mediolanum* (Milano), ma sotto la minaccia dei Visigoti di re Alarico I, venne spostata a Ravenna, che presentava una serie di vantaggi:

- Migliori collegamenti con l'Oriente tramite il porto di Classe a fronte di un'altrettanto comoda rete viaria romana
- La protezione, soprattutto, offerta dalle lagune paludose che circondavano la città, che la rendevano di fatto inespugnabile.

Con il passaggio della sede vescovile da Classe a Ravenna alla fine del IV secolo, venne iniziata una nuova cattedrale, la Cattedrale Ursiana (dal nome del vescovo Orso (Ursus) (†ca. 396)), della quale sopravvivono pochi resti inglobati nell'attuale Duomo di Ravenna e nell'attiguo Museo arcivescovile.

Il Battistero Neoniano (o Battistero di San Giovanni in Fonte)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Battistero Neoniano***.

Più o meno contemporaneamente venne iniziato anche il Battistero Neoniano (dal nome del vescovo Neone, che verso il 458 lo fece decorare a mosaico) o *degli Ortodossi* (per distinguerlo dal successivo Battistero degli Ariani), che si trova tuttora a fianco della cattedrale.

Per via della subsidenza tipica di Ravenna oggi è interrato di circa 2 metri; in pianta presenta la forma ottagonale, esternamente ha un semplice rivestimento in laterizio con lesene e arcate cieche che risalgono alla costruzione originaria e furono riprese da modelli settentrionali (cfr. la Basilica Palatina di Costantino a Treviri o la Basilica di San Simpliciano a Milano).

Il soffitto, originariamente piano, venne sostituito da una cupola (alleggerita da tubi fittili) verso il 458 dal vescovo Neone, il quale fece provvedere anche alla decorazione a mosaico. In particolare sul soffitto, entro tre anelli concentrici sono rappresentati vari soggetti:

1. L'anello esterno, a fondo azzurro, presenta una serie di finte architetture tripartite, che creano un effetto di alternanza tra concavo e convesso; al centro delle nicchie si trovano otto altari, di cui quattro con i vangeli aperti degli Evangelisti alternati a quattro troni con le insegne di Cristo (l'*etimasia*).
2. La seconda fascia è la più interessante e presenta i dodici apostoli su sfondo azzurro, con le vesti (toga e pallio) alternate nei colori bianco e oro. Dieci apostoli hanno una corona tra le mani, mentre Pietro le chiavi e Paolo i rotoli della legge. Le immagini presentano ancora una notevole consistenza plastica e un senso di movimento, che testimoniano gli ininterrotti rapporti con l'ambiente romano; contemporaneamente indice di rapporti con il mondo bizantino sono la vivace policromia, la monumentalità e la ieraticità delle figure. Gli apostoli

non presentano aureola (solo drappi di stoffe coprono le teste) e sono intervallati da candelabre, che simboleggiano la Passione di Cristo.
3. Nel tondo centrale, su sfondo oro, si trova la scena del Battesimo di Gesù con San Giovanni Battista nell'atto di somministrare il sacramento al Cristo immerso fino alla vita nel Giordano; del fiume compare anche una personificazione a destra, sottolineata dalla scritta *Iordañ* (il fiume Giordano), mentre sopra il Cristo svetta la colomba dello Spirito Santo. I volti di Gesù e del Battista furono rifatti nel XVIII secolo dal restauratore romano Felice Kibel, per cui la parte centrale della scena, dai contorni ben visibili, non è più quella originale. In particolare il battesimo avveniva per immersione come si può notare nel battistero degli Ariani.

Anche le pareti del battistero presentano una sfarzosa decorazione con stucchi, affreschi, mosaici e marmi policromi, che ha diversi altri termini di raffronto nei monumemti ravennati d'arte paleocristiana.

L'età di Galla Placidia

Interno del Mausoleo di Galla Placidia

Inizialmente l'imperatore Onorio scelse Ravenna come capitale provvisoria dell'Impero romano d'Occidente perché maggiormente difendibile dalle pressioni longobarde rispetto alla capitale Milano. Appena sei anni dopo questa scelta avvenne nel 410 il sacco di Roma.

Con la morte di Onorio (423) la città entrò nell'orbita della reggente Galla Placidia, che governò per conto del figlio ancora minorenne Valentiniano III. Risale a quest'epoca la trasformazione di Ravenna in splendida capitale e città cristiana, un processo cui Onorio non si era potuto granché dedicare perché perlopiù impegnato a difendere i confini dell'impero dai Longobardi e da altre popolazioni.

La chiesa di San Giovanni Evangelista

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Chiesa di San Giovanni Evangelista (Ravenna)***.

Vicino alla probabile zona della residenza imperiale (la *Regio Caesaris*, forse vicina al cosiddetto Palazzo di Teodorico, in realtà una chiesa) Galla Placidia fece costruire dopo il 426 la chiesa di San Giovanni Evangelista; sebbene parecchio rimaneggiata essa è molto importante per due elementi di derivazione tipicamente costantinopolitana: i due ambienti rettangolari che chiudono le navate laterali (chiamati pastoforia e di funzione simile a quella della sagrestia) e l'uso di pulvini (tronchi di piramide rovesciati) sopra i capitelli delle colonne, che danno maggior slancio a queste ultime. Anche la presenza di finestre al pian terreno, oltre che in alto, è un elemento tipicamente ravennate.

Il Mausoleo di Galla Placidia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Mausoleo di Galla Placidia***.

La creazione più famosa di questa epoca è il cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, in realtà forse un sacello dedicato a San Lorenzo (come farebbe pensare un mosaico interno), poiché le fonti riportano che Galla Placidia morì e fu sepolta a Roma.

Il Buon Pastore, Mausoleo di Galla Placidia

Anche qui come in altri monumenti ravennati, la subsidenza ha abbassato di molto la struttura originaria, che oggi appare con il soffitto dei bracci a meno di due metri dal suolo, ma che anticamente si trovavano ben più in quota. L'interno è decorato sfarzosamente da un ciclo di mosaici che, sebbene periodicamente restaurato di secolo in secolo, oggi si presenta integro.

La cupola centrale domina l'edificio, ed è affiancata sui lati da quattro lunette ed altre tre lunette si trovano alle estremità dei bracci, mentre le volte a botte dei bracci sono coperte da un tappeto stilizzato di fiori su sfondo azzurro di influenza iranica-sassanide.

Al centro della cupola si trova la Croce in un tappeto di stelle su sfondo azzurro, mentre alle quattro estremità si trovano i simboli degli evangelisti. Le lunette della cupola presentano coppie di santi e di apostoli, con le braccia alzate in adorazione verso il centro ideale dell'edificio, la Croce.

Ai bracci spiccano le lunette nord e sud, con San Lorenzo e con il celebre *Buon Pastore*, cioè Cristo, raffigurato imberbe seduto su una roccia e circondato da pecore che si rivolgono tutte verso di lui. La lunetta ovest è decorata da cervi tra tralci di arbusti che cercano una fonte (derivati da un passo dei Salmi *come un cervo cerca l'acqua, così l'anima cerca Dio*).

La rappresentazione, ricca di colori, mostra ancora l'abilità di rendere il volume e la disposizione realistica nello spazio dei corpi, con figure in primo e in secondo piano, secondo uno stile ancora legato all'arte antica. Non mancano i richiami ai simboli cristiani, come le colombe che bevono alla fonte (simbolo delle anime cristiane che si abbeverano alla grazia divina) e i cervi.

L'età di Teodorico

Nel 476 il re degli Eruli Odoacre depose l'ultimo imperatore romano Romolo Augusto, nella data che in seguito, sebbene di relativa importanza per i contemporanei, divenne il confine tradizionale tra evo antico ed evo medio. Odoacre rappresentò una breve parentesi e venne presto sconfitto da Teodorico, re degli Ostrogoti, inviato dall'Imperatore bizantino Zenone poiché cresciuto alla corte di Costantinopoli, con un'educazione d'impronta quindi classica. Una volta sconfitto l'avversario, Teodorico si dichiarò Patrizio d'Oriente e Re degli Ostrogoti ed assunse il controllo dei territori italiani da Ravenna, rifiutandosi di consegnare i territori conquistati all'Imperatore bizantino. Bonificò in parte i territori attorno alla città ed ebbe come consiglieri uomini di grande cultura, quali Cassiodoro, Boezio ed Ennodio, che lo aiutarono ad organizzare il suo regno in maniera diversa dai regni tipicamente "barbarici".

Il Battistero degli Ariani, mosaico della cupola

Il nuovo Battistero

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Battistero degli Ariani****.*

Essendo di religione ariana, decise di far convivere pacificamente i Goti (ariani appunto) e i latini ("ortodossi", nel senso di seguaci della dottrina canonica), tenendo però le due etnie divise. Questa scelta comportò quartieri separati e doppi edifici di culto in città. Il palazzo della *Regio Caesaris* venne ampliato e fu edificata una basilica per ariani (l'attuale chiesa di Santo Spirito), e un battistero, oggi detto degli Ariani, per distinguerlo da quello Neoniano. Rispetto ai precedenti mosaici della cupola dell'altro battistero, la superficie è più piccola, quindi gli anelli concentrici sono solo due, con una decorazione simile all'altro (dodici apostoli in atto di offrire corone e stoffe divisi da palme[1] al posto delle candelabre, trono vuoto dell'etimasia, Battesimo di Cristo con San Giovanni Battista, la personificazione del Giordano e la colomba dello Spirito Santo) ma semplificata, con figure più statiche e ripetitive nell'aspetto, con abiti più semplici (solo la toga bianca), i volumi appiattiti e calligrafici (le pieghe sembrano solo disegnate). Spicca inoltre l'affermazione ormai dominante del fondo oro, che si stava imponendo in tutto il mondo Mediterraneo come veicolo per rappresentazioni più astratte e simboliche, inondate da una luce ultraterrena.

Sant'Apollinare Nuovo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica di Sant'Apollinare Nuovo***.

Cristo divide le pecore dai capretti, Sant'Apollinare Nuovo

Vicino al palazzo venne edificata la basilica di Sant'Apollinare Nuovo (inizio del VI secolo), usata probabilmente come chiesa palatina. La basilica è a tre navate con pianta longitudinale e con finestre sia nel cleristorio che al pian terreno, secondo la tipologia tipicamente ravennate. Le dodici colonne che separano le navate sono in marmo del Proconneso e con capitelli corinzi scolpiti a Bisanzio, sormontati da pulvini. La decorazione a mosaico è ricchissima e se sono andati perduti i mosaici nell'abside, sono ben conservate le tre fasce longitudinali che corrono sopra le arcate che separano le navate, anche se solo quelle superiori e una parte di quelle inferiori risale all'epoca di Teodorico (il resto venne sostituito un secolo dopo dagli inviati di Giustiniano).

La fascia più alta è decorata da una serie di riquadri intervallati dal motivo allegorico di un padiglione con due colombe. I riquadri presentano scene della vita di Cristo e sono particolarmente curati nei dettagli, anche se in antico si trovavano ancora più in alto (per via della subsidenza) e quindi la loro lettura era tutto sommato limitata.

Alcune scene permettono di evidenziare alcune evoluzioni dell'arte del mosaico nell'epoca di Teodorico: la scena del *Cristo che divide le pecore dai capretti* ricorda quella del Buon Pastore del Mausoleo di Galla Placidia, ma le differenze sono notevoli (è passato poco meno di un secolo): le figure non sono più disposte in uno spazio in profondità, ma appaiono schiacciate l'una sull'altra, con molte semplificazioni (alcuni animali non hanno nemmeno le zampe). La rigida frontalità e la perdita del senso del volume nel Cristo e negli angeli imprime un innegabile senso ieratico. Nella scena dell'*Ultima cena* Cristo e gli apostoli sono raffigurati similmente alle raffigurazioni romane paleocristiane, e le proporzioni gerarchiche (Cristo più grande delle altre figure) rientrano nel filone dell'arte tardo-antica "provinciale" e "plebea".

Fondamentali rimangono i mosaici che ornano la navata principale. La decorazione è divisa, su ambedue i lati, in tre ordini: in alto, intervallate da nicchie sovrastate da colombe e contenenti corone, sono rappresentate, in pannelli rettangolari, scene della Passione e con Miracoli e Parabole di Cristo; nella parte centrale, fra le finestre sono figure di profeti; in quella inferiore, a destra, una lunga teoria di santi martiri, guidata da san Martino, e si dirige verso Cristo seduto in trono fra quattro angeli; a sinistra, un'analoga teoria di sante vergini. La fascia più bassa, la più grande, è anche quella maggiormente manomessa dai successori di Teodorico, i bizantini. Probabilmente conteneva scene legate al culto ariano che vennero completamente cancellate dai restauratori dell'ortodossia. Restano del primo periodo le famose scene della

Il *Palatium* di Teodorico, Sant'Apollinare Nuovo

rappresentazione del porto di Classe e del *Palatium* teodoriciano a Ravenna, situate nella parte più vicina all'ingresso della chiesa in maniera speculare sui due lati (la prima a sinistra, la seconda a destra guardando l'altare). Nel primo si nota un'insolita prospettiva "a volo d'uccello", per risaltarne l'ampiezza, che mostra una notevole stilizzazione, anche nelle case della città che sporgono dalle mura; anche il secondo presenta una rappresentazione non naturalistica, senza interesse nel rappresentare realisticamente l'aspetto dell'edificio. In entrambe le rappresentazioni furono cancellate per una sorta di *damnatio memoriae* tutte le figure umane (molto probabilmente Teodorico stesso e membri della sua corte): si notano ampie parti di colore leggermente diverso (a riprova di una ricostruzione avvenuta in un secondo momento) sia nelle mura di Classe, sia nelle arcate del palazzo, dove oggi compaiono tende. Inoltre sulle colonne bianche del palazzo sono rimaste numerose e incontrovertibili tracce di mani che spuntano qua e là.

La Cappella Arcivescovile

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cappella Arcivescovile***.

La **Cappella del Palazzo Arcivescovile** di Ravenna è una cappella situata al primo piano del Palazzo Arcivescovile (ora sede del Museo arcivescovile).

La cappella è inserita, dal 1996, nella lista dei siti italiani patrimonio dell'umanità dall'UNESCO, all'interno del sito seriale "Monumenti paleocristiani di Ravenna".

Unico monumento di natura ortodossa ad essere stato costruito durante il regno di Teodorico, la Cappella Arcivescovile, conosciuta anche come Cappella di Sant'Andrea, è l'antico oratorio dell'Episcopio ravennate, voluta dal Vescovo Pietro II e dedicata a San Pietro Crisologo, arcivescovo di Ravenna dal 433 al 450. La cappella fu allestita nel 495.

La Cappella Arcivescovile si presenta con una pianta a forma di croce, dotata di un vestibolo completamente marmoreo nella parte inferiore e ricco di mosaici di straordinaria unicità in quella superiore.

Molto evidente è il messaggio anti-ariano contenuto nell'opera musiva dell'atrio, che rappresenta il Cristo Guerriero, con la Croce sulla spalla, nell'atto di schiacciare le belve dell'eresia, atto di rivendicazione ideologica contro l'allora dominante governo politico dell'ariano Teodorico.

Nella volta a vela spiccano le immagini dei quattro arcangeli della tradizione biblica più antica – Michele, Gabriele, Raffaele e Uriele – che reggono un clipeo con il Monogramma Cristologico, immersi fra racemi abitati (cioè popolati da animali, in questo caso piccoli uccelli, simbolo del contesto paradisiaco), mentre negli spazi di risulta si collocano i simboli dei quattro Evangelisti, rappresentati con i loro rispettivi libri evangelici, a sottolineare che l'autentica fede cristiana è quella ortodossa.

Nei sottarchi sono rappresentati busti di Cristo, di sei santi (a destra) e sei sante (a sinistra) dell'età dei martiri, ulteriore messaggio che evidenzia la natura ortodossa di questo monumento così significativo per l'arte ravennate dell'era teodoriciana.

Il Mausoleo di Teodorico

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Mausoleo di Teodorico***.

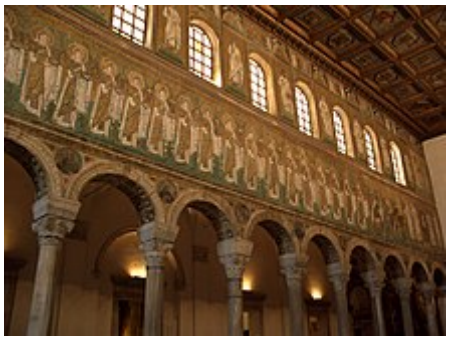
Il Mausoleo di Teodorico

Fuori dalla città, presso la necropoli riservata ai Goti, Teodorico fece erigere verso il 520 il proprio mausoleo, che si trova ancora oggi isolato nell'immediata vicinanza del centro di Ravenna. Innanzitutto si distingueva da tutte le altre architetture di Ravenna per il fatto di non essere costruito in mattoni, ma con blocchi di pietra d'Istria. È a pianta centrale, riprendendo la tipologia di altri mausolei romani, ed è caratterizzato da due ordini: il primo è esternamente decagonale con nicchie su ciascun lato, coperte da solidi archi a tutto sesto, mentre all'interno è cruciforme; il secondo è più piccolo e anticamente era circondato da un deambulatorio, del quale restano solo tracce nell'attaccatura di archi alla parete, ed è a forma decagonale in esterno e circolare all'interno, dove era collocato il sarcofago con le spoglie di Teodorico.

Le caratteristiche più sorprendenti dell'edificio sono costituite dal soffitto, dove è presente un enorme unico monolite a forma di calotta, trasportato per mare ed issato sull'edificio con dodici anse, e dove si trova una fascia decorativa con un motivo "a tenaglia", l'unica testimonianza a Ravenna di una decorazione desunta dall'oreficeria barbarica piuttosto che dal repertorio romano/bizantino.

L'età di Giustiniano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Ravenna bizantina***.


Le *Sante Vergini*, Sant'Apollinare Nuovo

Morto Teodorico (526), la tolleranza degli imperatori bizantini verso gli ariani era ormai terminata (in applicazione del primo Concilio di Nicea) e con la salita al potere di Giustiniano, il nuovo imperatore iniziò le cosiddette guerre gotiche, che misero a ferro e fuoco la penisola italiana concludendosi nel 553 con l'unificazione (per quanto effimera) nelle mani del *basileus* bizantino dell'Impero Occidentale e Orientale. Nel 554 Giustiniano dichiarava Ravenna capitale d'Italia: una posizione di primissima importanza, ma pur sempre sottoposta al potere di Costantinopoli.

Una delle prime preoccupazioni dei bizantini fu quella di cancellare il ricordo dell'"usurpazione" ostrogota e dell'arianesimo.

Il rinnovo di Sant'Apollinare Nuovo

Per quanto riguarda la chiesa di Sant'Apollinare Nuovo il vescovo Agnello la fece ridecorare verso il 560-570 riconciliandola al culto cattolico, epurando le immagini o ricostruendole ex novo. Fu in questo periodo che vennero cancellati i personaggi nella fascia inferiore della chiesa (nel *Palatium* e nel porto di Classe) e

che vennero aggiunte le famose teorie di *Sante Vergini* e *Santi Martiri*: le prime si trovano a sinistra guardando verso l'altare e sono guidate dai Re Magi verso la *Madonna col Bambino*; i secondi, a destra, procedono verso il Cristo in trono guidati da angeli.

Lo stile dei mosaici è ulteriormente evoluto verso una maggiore solennità e statica ieraticità, in linea con la coeva arte bizantina, con la ripetizione dei motivi (della decorazione e delle figure stesse) in un abbacinante fondo oro. Gli abiti sono ricchi ma tutti uguali, sagomati sul fondo.

San Vitale

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica di San Vitale (Ravenna)***.

Giustiniano e la sua corte, San Vitale (prima metà del VI secolo)

Il più importante cantiere dell'epoca bizantina fu però la Basilica di San Vitale, realizzata a partire da quando Teodorico era ancora in vita tra il 522 e il 547, nella zona nord-est della città, vicino al complesso monumentale che comprendeva anche il Mausoleo di Galla Placidia.

Iniziata forse all'epoca del vescovo Ecclesio, fu terminata da Massimiano, grazie anche alla cospicua donazione del banchiere Giuliano l'Argentario che offrì 26.000 soldi (per questo venne rappresentato in un mosaico accanto all'imperatore Giustiniano).

La chiesa segnò un distacco dalle tipiche basiliche longitudinali di Ravenna e, nella pianta a base centrale (in questo caso ottagonale), ricorda la chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Costantinopoli, di pochi anni anteriore, o altri coevi *martyria*.

L'interno della chiesa presenta un deambulatorio che gira attorno a un nucleo centrale a pianta circolare, con pilastri e colonne su due ordini (al pian terreno e sul matroneo). La cupola con tamburo è di elevazione maggiore alle simili chiese orientali.

L'interno è famoso per i celeberrimi mosaici, ma è pregevole anche la decorazione a marmi policromi e stucchi, i capitelli scolpiti a Bisanzio con una ricca decorazione a traforo e corredati di pulvino con figure zoomorfe e la Croce. Le balaustre del matroneo sono traforate finemente. Lo sfarzo, sottolineato dalla particolare pianta che necessita di essere percorsa per fare esperienza degli innumerevoli scorci, crea un effetto di sfavillio che sembra annullare il peso della costruzione in una dimensione quasi soprannaturale. Ciò fu tipico della corte imperiale bizantina, mentre altri elementi, come la cupola alleggerita da tubi fittili, sono frutto delle esperienze italiane, per cui si presume che alla basilica lavorarono maestranze sia locali che venute da oriente.

Il punto focale è situato nell'abside, dove due angeli a mosaico reggono il simbolo della croce. I mosaici più famosi sono collocati ai lati dell'altare e presentano i due celebri pannelli in posizione speculare dell'Imperatore Giustiniano e di Teodora circondati dalle rispettive corti in tutto lo sfarzo che richiedeva il loro status politico e religioso. Le figure sono ritratte formalmente, secondo una rigida gerarchia di corte, con al centro gli *augusti*, circondati da dignitari e da guardie. Accanto a Giustiniano è presente il primo arcivescovo di Ravenna, Massimiano, l'unico segnato da iscrizione, per cui può darsi che fosse anche il sovrintendente dei lavori. La fissità ieratica di Giustiniano e Teodora rispecchia il cesaropapismo bizantino.

I corpi sono assolutamente bidimensionali e stereotipati, e solo nei volti regali si nota uno sforzo verso il realismo, nonostante l'idealizzato ruolo semidivino sottolineato dalle aureole. Non esiste prospettiva spaziale, tanto che i vari personaggi sono su un unico piano, hanno gli orli delle vesti piatti e sembrano pestarsi i piedi l'un con l'altro.

Altri due pannelli, più in alto, con il *Sacrificio di Abramo* e il *vescovo Ecclesio che dona un modello della basilica* risalgono invece ancora al periodo ostrogoto e mostrano ancora una certa consapevolezza spaziale.

Sant'Apollinare in Classe

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Basilica di Sant'Apollinare in Classe***.

La calotta absidale di Sant'Apollinare in Classe

Sempre il vescovo Massimiano consacrò nel 547 una basilica vicino all'antico porto di Classe, chiamata Sant'Apollinare in Classe. La pianta è tipica delle basiliche longitudinali paleocristiane, e della ricca decorazione a mosaico si è salvato solo il catino absidale.

In questi mosaici, che rappresentano l'ultimo stadio dell'arte ravennate, si vede come il simbolo ha ormai preso il sopravvento sulla rappresentazione naturalistica nel trattamento del tema del evangelico della Trasfigurazione sul Monte Tabor. Al centro *Sanctus Apolenaris*, sontuosamente abbigliato col pallio vescovile e la stola, tiene le braccia alzate verso la gigantesca croce gemmata che domina la rappresentazione all'interno di un cerchio in un campo azzurro cosparso di stelle. Dodici pecorelle, esattamente uguali e piatte rappresentano i fedeli della diocesi ravennate e riempiono la fascia più bassa. In un prato ricco di elementi vegetali e minerali in stile calligrafico e senza un qualsiasi rimpicciolimento prospettico, si trovano altre tre pecorelle (una a sinistra e due a destra) che guardano alla croce, mentre in cielo appaiono da nuvole Mosè ed Elia, oltre alla mano divina in alto.

La scelta del tema è strettamente legata alla lotta all'arianesimo, poiché ribadisce la natura umana e divina di Gesù Cristo, quest'ultima negata dagli ariani. Inoltre la rappresentazione di Apollinare tra gli apostoli figurati era una legittimazione per Massimiano come primo arcivescovo di una diocesi direttamente collegata ai primi seguaci di Cristo, essendo Apollinare, secondo la leggenda, discepolo di San Pietro.

Restauri hanno permesso di scoprire una sinopia al di sotto dei mosaici, scoprendo come il tema decorativo, già con fiori, frutta e coppe con uccelli, venne completamente cambiato proprio in occasione della necessità di celebrare il raggiunto rango di arcidiocesi.

Altre opere

Tra gli altri prodotti artistici realizzati nel periodo d'oro dell'arte ravennate si annoverano anche sarcofagi, arredi ed oggetti liturgici. Particolarmente significativa, sia per il pregio, sia per l'ottimo stato di conservazione è la cattedra vescovile di Massimiano, realizzata con pannelli in avorio scolpito tra il 546 e il 556 ed oggi conservata presso il Museo arcivescovile di Ravenna.

Entro cornici con ricchi motivi vegetali, sono collocati pannelli con figure di Santi, *Storie di Cristo*, con alcuni episodi riferibili a vangeli apocrifi, e *storie di Giuseppe*. Vi si trova al centro il monogramma di *Maximianus*, ma dove e quando siano stati realizzati i pannelli è ancora un tema controverso e discusso.

Interessanti sono anche gli amboni conservati in Duomo e nella basilica di San Vitale, che mostrano come anche in scultura la tendenza fosse verso un'involuzione del senso plastico in favore di una maggiore idealizzazione e carica simbolica.

Sarcofagi ravennati

La scultura dei sarcofagi di Ravenna appare nel mondo paleocristiano e proto-bizantino come un fenomeno particolare e, per certi versi, isolato. Si manifesta, in altre parole, con caratteristiche formali proprie, pur adeguandosi alla tematica trionfale tipica del mondo cristiano da Teodosio in poi.

La plastica funeraria di Ravenna si manifesta quando già la scultura romana inizia a declinare, ma Ravenna ha già recepito quell'esigenza di ritmo e di scansione architettonica della composizione che si riscontra all'epoca del "bello stile".

Diversamente da quelli romani, i sarcofagi ravennati presentano una monumentalità di proporzioni che si esprime non solo nella loro grandezza, ma che è accentuata dal coperchio che li sormonta. Il coperchio si precisa sia nella forma a doppio spiovente con acroteri angolari, sia in quella "a baule", cioè di forma semicilindrica (la copertura del sarcofago era invece piana con un rialzo frontale decorato, detto "attico").

Il sarcofago a Ravenna è "monumento" nel senso stretto del termine: la cassa è decorata su tutti e quattro i lati (secondo l'antica tradizione dell'Asia Minore). Si articola in due grandi classi:

- Sarcofagi con figure umane
- Sarcofagi con figure simboliche d'animali o croci.

Due fra gli esemplari più notevoli sono il Sarcofago della chiesa di San Francesco (fine del IV/inizi del V secolo) con Cristo in Maestà e Apostoli dentro nicchie con conchiglie, e il Sarcofago con Cristo fra Pietro e Paolo (metà del V secolo), che si trova nella cattedrale, caratterizzato da figure immerse in un'ariosa spazialità che ne rivela senza la possibilità d'equivoci la matrice greco-orientale.

Note

1. ^ Anche la palma, come la candelabra, aveva una simbologia legata ai Salmi, dove si può leggere che *come fiorirà la palma così farà il giusto*, cioè la pianta fiorisce quando sembra ormai morta, come i martiri che avranno la loro ricompensa in paradiso.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999.

Voci correlate

- Monumenti paleocristiani di Ravenna
- Arte bizantina
- Arte tardoantica
- Arte altomedievale
- Mosaico

Collegamenti esterni

- *Ravenna Mosaici*, su *ravennamosaici.it*. URL consultato il 26 febbraio 2016.

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_ravennate&oldid=133061155"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 18 apr 2023 alle 01:15.

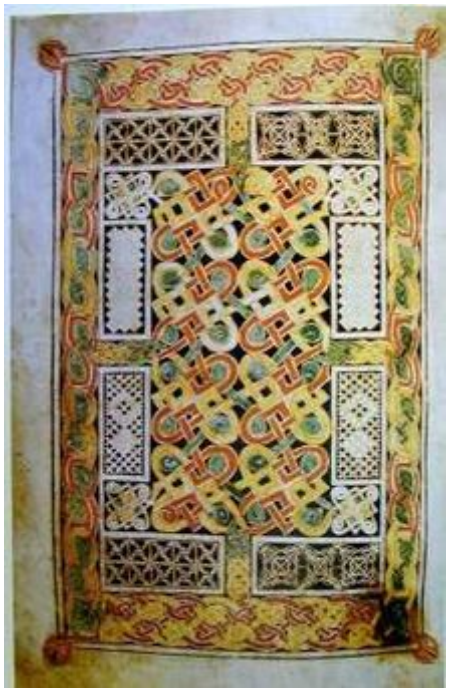
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte altomedievale

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Questa voce o sezione sull'argomento storia dell'arte non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti.



"Pagina tappeto" dell'*Evangeliario di Durrow*, 680 circa, Dublino, Trinity College Library

L'**arte in Europa nell'alto medioevo** copre un periodo di circa mezzo millennio: dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente fino alla rinascita posteriore al 1000, epoca generalmente considerata "romanica". Nell'Alto Medioevo l'Europa venne attraversata da grandi rivolgimenti e la produzione artistica subì un decremento quantitativo. I territori di espressione latina dell'Italia, dell'Europa occidentale e dell'Africa settentrionale furono testimoni, a partire dai primi decenni del V secolo, delle invasioni barbariche, mentre la civiltà urbana che faceva capo a Roma subiva un progressivo impoverimento e spopolamento, con conseguente diminuzione dell'importanza delle istituzioni civili.

In realtà la dizione arte altomedievale è piuttosto generica, e raggruppa diverse correnti, tendenze e fasi. In Italia il periodo dall'Editto di Milano (313) ai primi decenni del VI secolo circa, rientra nell'ambito dell'arte paleocristiana; il periodo dal VI all'VIII secolo circa, quando l'Italia subì più forte l'influsso di Costantinopoli, viene anche studiato, per alcuni campi artistici, nel quadro dell'arte bizantina. Prima dell'VIII secolo si può inquadrare l'arte altomedievale nello studio delle produzioni artistiche delle popolazioni barbariche, tra le quali assume un particolare rilievo l'arte longobarda. Dopo l'VIII secolo, ma comunque prima del Mille, e quindi all'interno del periodo indicato come Alto Medioevo, si trovano le espressioni dell'arte carolingia e dell'ottoniana, entrambe di impianto già preromanico, la cui influenza si estende anche in Italia a partire dai centri dell'Europa centro-settentrionale, come già in precedenza alcuni elementi dell'arte insulare irlandese in particolare per la miniatura. L'arte altomedievale può essere quindi considerata il punto di partenza di un'arte europea di respiro continentale.

Nel Medioevo l'arte tornò ad avere una funzione prettamente pratica, cioè applicata ad oggetti di uso, e gli artisti (o *artefici*) non avevano ancora quell'aura elitaria che si diffuse dalla fine del XIII secolo in poi: pittori, scultori, architetti erano lavoratori alla pari degli orefici, dei tessitori, dei cuoiai, eccetera. La distinzione canonica tra *arti maggiori* (pittura scultura e architettura) e *arti minori* risale infatti ai trattati di Leon Battista Alberti, il quale sostenne che le discipline *maggiori* avevano un aspetto intellettuale che superava la semplice manualità.

Indice

I precedenti

Arte barbarica

- Oreficeria barbarica

Arte longobarda
- Oreficeria e lavorazione dei metalli
- Architettura
- Scultura
- Pittura

La rinascita carolingia
- Architettura
- Pittura
- Miniatura
- Scultura e oreficeria

Arte ottoniana

Note

Bibliografia

Altri progetti

I precedenti

L'arte alto medievale ha due importanti precedenti:

- L'arte romana, nella sua fase tardo antica, vista come qualcosa di vivo e come una perenne fonte di ispirazione, soprattutto per le istituzioni politiche ed ecclesiastiche che faticosamente si svilupparono e si diedero una configurazione propria.
- L'arte paleocristiana, che a Costantinopoli assunse poi i caratteri definiti dell'arte bizantina, per il prestigio della corte di Bisanzio e anche per gli influssi diretti che l'impero d'oriente ebbe sul territorio italiano, come nel caso di Ravenna.

Arte barbarica

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte barbarica****.*

A questi influssi bisogna aggiungere quelli dei nuovi popoli che si stanziarono in occidente, i cosiddetti barbari, la cui arte presentava dei caratteri totalmente diversi rispetto a quella classica. Se quest'ultima aveva infatti come principale oggetto di studio l'uomo, il corpo umano, l'arte dei nuovi popoli era astratta, giocata sull'intreccio, il viluppo fitomorfo.

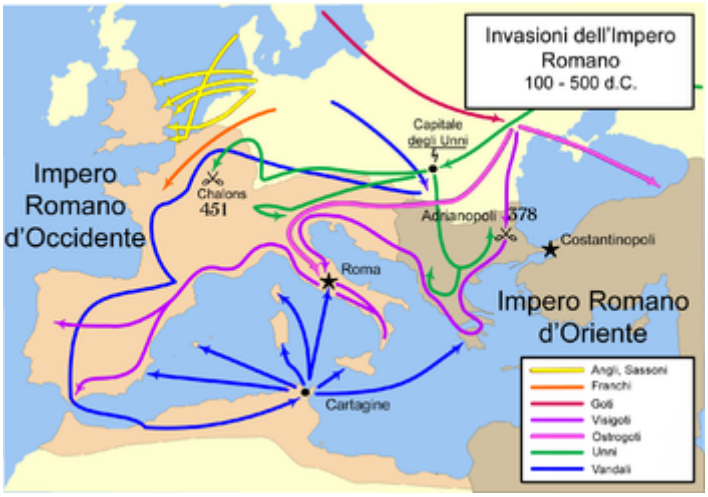
La parola *barbaro* significa letteralmente "balbuziente" ed indicava per gli Elleni prima, e per i Romani poi, chi non sa parlare la loro lingua, sottintendendo che non sa né comportarsi né vivere secondo i costumi e i principi della civiltà greco-romana, con una connotazione negativa quale persona priva di educazione, rozza e incolta. Migrazioni di massa a catena spinsero una serie di popolazioni germaniche "barbare" a muoversi, fin dalla metà del III secolo, verso i territori romani, varcandone i confini favoriti dalla loro sempre più massiccia presenza nelle legioni romane stesse e dalla crisi demografica che colpì intere province. Dalle migrazioni, a partire dalla fine del IV fino al V secolo, si innescò una *escalation* di violenza che portò a vere e proprie invasioni, con saccheggi e distruzioni, che accelerarono la disgregazione dell'Impero e portarono alla formazione dei regni "romano-barbarici":

- Anglosassoni in Gran Bretagna,

- Franchi e Burgundi nelle Gallie,
- Vandali in Africa,
- Visigoti nella penisola iberica,
- Ostrogoti in Italia.

Queste popolazioni erano comunque ormai romanizzate, grazie ai contatti di lungo tempo con il mondo greco-romano, e, a partire dalla seconda metà del V secolo, essi si convertirono al Cristianesimo, grazie all'opera di missionari.

Queste popolazioni non avevano tradizioni artistiche legate a scultura, architettura e pittura parietale (che quindi con le invasioni decaddero[1]), poiché le loro società erano di tipo nomadico e normalmente non si stanziavano a lungo per poter creare forme di arte monumentale. Essi possedevano però una notevole conoscenza nell'uso e decorazione di materiali leggeri quali il legno, i metalli, le pelli.



Schema delle invasioni barbariche in Europa. In giallo gli anglo-sassoni, in arancione i franchi, in rosso i goti, in viola i visigoti, in rosa gli ostrogoti, in verde gli unni, in blu i vandali.

In Italia si ebbe una produzione un po' atipica per via della forte influenza bizantina nell'Alto Medioevo (soprattutto lungo la costa adriatica) e la promozione di modelli tardo antichi e paleocristiani esercitata dal papato, istituzione in piena ascesa politica ed economica.

Oreficeria barbarica

Fu in particolare in oreficeria che vennero raggiunti i migliori risultati artistici, con notevoli apporti originali. Le principali produzioni riguardano fibule, diademi, else, fibbie di cinturoni.

Orecchini ostrogoti in stile *policromo*, Metropolitan Museum of Art, New York

Stile policromo

Un primo stile, detto *policromo*, risale agli Unni e trovava dei precedenti nelle popolazioni stanziate sul Mar Nero. Si contraddistingue dall'uso di pietre levigate (spesso rosse come granati e almandini), incastonate nell'oro, sia isolate, sia a distanze ravvicinate, ricoprendo quasi l'intera superficie con sottili strisce di metallo prezioso tra un castone e l'altro. Nella seconda metà del V secolo questa tecnica raggiunse un apice all'epoca di Childerico I e più o meno contemporaneamente si diffuse anche in Italia e Spagna tramite i goti. In Spagna le forme usate furono meno elaborate e meno ricche. Questa tecnica, oltre all'ampia diffusione, ebbe una vita molto lunga, essendo usata ancora dai Franchi e dai Longobardi nel VII secolo.

Stile animalistico

Un secondo stile è quello *animalistico*, che venne portato ad alti livelli nel bacino del Mare del Nord e nella Scandinavia, prima di diffondersi in tutta Europa. I manufatti tipici in questo stile sono fibbie e guarnizioni varie ed hanno analogia con produzioni simili in province romane quali la Britannia e la Pannonia. In

queste opere le figure geometriche invadono tutta la superficie ed a seconda dei risultati si hanno due sottodivisioni:

1. Lo *stile animalistico I*: caratterizzato da una disposizione degli elementi scomposta ed asimmetrica; gli elementi zoomorfi sono essenziali ma realistici.
2. Lo *stile animalistico II*: sviluppatosi successivamente su influsso dell'arte bizantina, presenta maggiore regolarità e fluidità del disegno; gli elementi zoomorfi diventano più stilizzati, fino a venire assorbiti in inestricabili motivi a nastro.

Fibbia di Aregunda, arte merovingia, 570 circa, Museo di Antichità, Saint-Germain-en-Laye

Oltre che in oreficeria motivi simili vennero sviluppati nella scultura in pietra e nei manoscritti miniati dei monasteri, soprattutto nelle "pagine tappeto" prodotte nel VII secolo nelle isole britanniche.

Arte longobarda

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte longobarda***.

I Longobardi giunsero in Italia nel 568, passando dal Friuli sotto la guida di re Alboino. Velocemente conquistarono ampi territori, anche per la poca resistenza operata dalle città (Milano nel 569, Pavia, eretta a capitale del regno longobardo, nel 572). A partire dal 643 (Editto di Rotari) le leggi longobarde integrarono il diritto romano, che continuò a essere applicato ai soli sudditi romanici. I territori conquistati, divisi dalla sottile striscia di territori pontifici dal Ducato romano all'Esarcato di Ravenna e con l'esclusione degli avamposti bizantini, si distinguevano in una parte a nord più compatta (la Langobardia Maior) ed una a sud divisa in due ducati maggiormente autonomi (la Langobardia Minor).

Oreficeria e lavorazione dei metalli

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Oreficeria longobarda***.

Già prima della discesa in Italia la principale espressione artistica dei longobardi è quella legata all'oreficeria, e fonde le tradizioni germaniche con influenze tardo romane. Risalgono a questo iniziale periodo le crocette in lamina d'oro sbalzate, che negli esemplari più antichi presentano figure di animali stilizzati ma riconoscibili, mentre in seguito sono decorate da intricati elementi vegetali all'interno dei quali compaiono talvolta figurine zoomorfe. Nel VII secolo si aggiunsero anche i primi esempi di monetazione ed alcuni anelli-sigillo con testine umane e lettere latine. Rientrano nella produzione di alto livello le croci gemmate, come la Croce di Agilulfo, al Museo e tesoro del duomo di Monza (inizio del VII secolo), o l'Evangeliario di Teodolinda.

Crocette sbalzate in lamina d'oro longobarde, Museo civico archeologico di Bergamo

Grazie a corredi funebri ritrovati, si è venuti a conoscenza di grandi scudi da parata in legno ricoperto di cuoio, sui quali potevano venir applicate sagome in bronzo: per esempio nello scudo di Stabio (Historisches Museum di Berna) erano state usate figurine di animali e figure equestri, di immediato e raffinato dinamismo senza precedenti. Talvolta si cercava di recuperare modelli classici, come nella lastra frontale di elmo della Valdinievole, detta *Lamina di re Agilulfo*.

Architettura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura longobarda***.

Cripta di Sant'Eusebio, VII secolo, Pavia

Il centro più importante della cultura longobarda fu Pavia, capitale del loro regno, dove però la maggior parte degli edifici eretti tra il VII e l'VIII secolo è andata distrutta o ha subito modifiche radicali tra l'XI e il XII secolo. Restano tracce nella cripta della chiesa di Sant'Eusebio che, sebbene rimaneggiata nell'epoca romanica, mostra ancora dei rarissimi capitelli, senz'altro dall'aspetto grezzo, ma fondamentali per capire l'allontanamento dall'arte classica, con forme originali desunte dall'oreficeria. Forse addirittura in antico erano ricoperti da paste vitree o grosse pietre colorate, come enormi gioielli.

Il monumento longobardo più famoso e meglio conservato si trova comunque a Cividale del Friuli, ed è il cosiddetto Tempietto longobardo, edificato verso la metà dell'VIII secolo. È composto da un'aula a base quadrata e la parte più interessante è il "fregio" al livello superiore, dove si trovano otto figure a rilievo di sante, in stucco, eccezionalmente ben conservate: le loro monumentali figure sono da collegare ai modelli classici, riletti secondo la cultura longobarda. I panneggi delle vesti riccamente decorate hanno un andamento accentuatamente rettilineo, e ricordano i modelli bizantini.

Il tempietto è particolarmente importante perché segna la convivenza di motivi prettamente longobardi (nei fregi per esempio) e una ripresa dei modelli classici, creando una sorta di continuità aulico ininterrotto tra l'arte classica, l'arte longobarda e l'arte carolingia (nei cui antieri lavorarono spesso maestranze longobarde, come a Brescia) e ottoniana.

Un importante esempio di architettura nella Langobardia Minor è la chiesa di Santa Sofia di Benevento, fondata nel 760, nella quale restano anche importanti affreschi dell'epoca.

Scultura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scultura longobarda***.

Pluteo "di Teodote", VIII secolo (Pavia, Musei Civici)

I migliori esempi di scultura longobarda si trovano a Cividale del Friuli ed a Pavia. Nel Museo Civico Malaspina di Pavia sono conservati due plutei dell'inizio dell'VIII secolo. Entro elaborate cornici con tralci ed elementi vegetali sono raffigurati dei pavoni che si abbeverano a una fonte sormontata dalla croce e dei draghi marini davanti all'albero della vita. Presentano un rilievo bidimensionale staccato incisivamente dal fondo, con un effetto calligrafico incisivo, che opera una stilizzazione altamente simbolica. Durante la cosiddetta Rinascenza liutprandea fu scolpito

l'altare del duca Rachis, con le quattro facce laterali che presentano figure fortemente bidimensionali, come un disegno a rilievo. Questo effetto, assieme alla marcata stilizzazione delle figure e il senso calligrafico, fa assomigliare l'altare più ad un monumentale cofanetto eburneo.

Pittura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pittura longobarda****.*

Tra le scarse testimonianze di pittura di età longobarda sopravvissute fino a oggi spiccano i cicli di affreschi del Maestro di Castelseprio, nella Langobardia Maior, e quelli di Santa Sofia a Benevento e della Grotta di San Michele a Olevano sul Tusciano.

La rinascita carolingia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascenza carolingia*** *e* ***Arte carolingia****.*

Uno dei momenti più significativi dell'arte alto medievale è il IX secolo, durante il quale si sviluppa l'arte legata alla corte di Carlo Magno, caratterizzata dalla volontà di riaffermare la continuità con l'arte classica, per coerenza con l'idea di ispirarsi alla grandezza di Roma. Sin dall'epoca si usò il termine *renovatio*, un recupero consapevole, che però seppe prendere il meglio del sapere artistico di innumerevoli influenze e convogliarlo nei fini di legittimazione e celebrazione dell'Impero. Fortissima è anche l'importanza data alla religione, con la fondazione di numerosi monasteri in tutta Europa: da essi nacque la propulsione della nuova cultura e divennero pilastri portanti dell'amministrazione del territorio.

Architettura

Per la prima volta dall'epoca paleocristiana si poterono iniziare edifici di dimensioni monumentali e fabbriche grandiose: in quarantasei anni di regno di Carlo vennero iniziati, e in gran parte completati, qualcosa come 75 palazzi, sette cattedrali e ben 232 monasteri. L'esempio più illustre è il complesso palaziale di Aquisgrana, ispirato al Palazzo del Laterano romano, dove resta la magnifica Cappella Palatina, la cui planimetria a pianta centrale con alta cupola ricalca esempi di edifici paleocristiani (San Lorenzo a Milano), bizantini (San Vitale a Ravenna) e longobardi (chiesa di Santa Maria alle Pertiche a Pavia, che ispirò lo sviluppo in verticale del corpo centrale).

Il punto di partenza quindi era sempre l'architettura classica, anche se veniva profondamente reinterpretata come a Lorsch, ma garantiva una solenne monumentalità agli edifici, come nella porta monumentale dell'Abbazia di Lorsch, somigliante per alcuni aspetti all'Arco di Costantino. Una rivoluzione fu l'introduzione della Westwerk (letteralmente "corpo occidentale"), cioè di un edificio a più piani collocato davanti all'ingresso delle chiese più importanti, dove per la prima volta si pose il problema di creare una facciata monumentale.

La *Westwerk* dell'Abbazia di Corvey

Pittura

La quasi totalità delle pitture monumentali legate alla committenza imperiale è andata perduta, per cui i rarissimi esempi di opere rimaste rivestono una grande importanza. Tra questi, uno dei più interessanti, è rappresentato dagli affreschi della cripta di Saint Germain d'Auxerre, databili tra l'847 e l'857, dove è

Auxerre, cripta di Saint-Germain, *Lapidazione di Santo Stefano*, 841-857

interessante notare come il pittore sia attento alla dinamica delle figure, ritraendo con verosimiglianza i gesti e le espressioni facciali, ma lasci lo sfondo vagamente indeterminato, con dimensioni e prospettiva incongruenti.

Ma la maggior parte delle testimonianze di pittura murale carolingia sono concentrate nell'arco alpino tra l'Italia e la Svizzera: nel monastero di San Giovanni della Val Müstair (ciclo di affreschi con *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento*, dell'830 circa), nella chiesa di San Benedetto a Malles (con due ritratti idealizzati dei fondatori) e nella Chiesa di San Procolo a Naturno (sempre del IX secolo, con affreschi dal linearismo bidimensionale, che ricordano la sintesi di alcune miniature o la scultura longobarda del secolo precedente).

Enigmatica è l'attribuzione al periodo carolingio di un ciclo di importantissimi affreschi ritrovati nella chiesa di Santa Maria foris portas a Castelseprio, forse di un autore bizantino in fuga da Costantinopoli durante l'iconoclastia.

Miniatura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Miniatura carolingia***.

Se le opere di pittura murale carolingie sono molto scarse, ci sono pervenuti numerosi e splendidi manoscritti miniati dell'epoca, che testimoniano la vitalità artistica dell'epoca nelle arti pittoriche. Il libro rivestì un'importanza fondamentale nell'organizzazione dell'Impero, essendo veicolo delle leggi scritte e del recupero del sapere antico. Per questo gli imperatori stessi furono grandi committenti di opere librarie, che in questo periodo raggiunsero un vertice per qualità e rilevanza, con una svolta stilistica rispetto all'VIII secolo. Tra le varie fasi si individuano quella dell'introduzione delle lettere istoriate, (scuola di Corbie, fine dell'VIII secolo), quella della riproduzione dei caratteri stilistici dell'arte antica (Evangeliario dell'Incoronazione, inizio del IX secolo), quella dell'innovativa vitalità espressiva (scuola di Reims, Vangeli di Ebbone e Salterio di Utrecht).

Vangeli di Ebbone, San Matteo

Scultura e oreficeria

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Oreficeria carolingia***.

Anche la produzione di oreficerie e di oggetti preziosi in genere ebbe un picco durante la "rinascenza carolingia", grazie anche alle immense ricchezze accumulate delle vittoriose campagne militari.

Nel caso di copertine per libri in avorio, queste erano prodotte negli stessi monasteri dove si trovavano gli *scriptoria* per la miniatura, e avevano caratteri iconografici e stilistici vicini a quelli delle miniature stesse. Importante era la loro funzione illustrativa verso il popolo, essendo mostrate durante le ostensioni dei libri sacri. Restano tra i capolavori di quel periodo le due copertine dell'Evangeliario di Lorsch, dell'810 circa, che presentano affinità con le plache della cattedra vescovile di Massimiano a Ravenna, o la coperta del salterio dell'epoca di Carlo il Calvo (870 circa), dove si raggiunse nell'intaglio dell'avorio la morbidezza e rotondità della cera molle, con una vivacità delle scene che ricorda il Salterio di Utrecht.

Per quanto riguarda l'oreficeria, un capolavoro assoluto è l'altare di Sant'Ambrogio, conservato magnificamente intatto presso la basilica di Milano. Le placche con le *storie di Cristo* sono decorate con uno stile repentino e "nervoso", ancora collegabile con la scuola di Reims, con numerose linee spezzate che rifrangono la luce sull'oro e creano un riverbero scintillante. Le placche con le *storie di Sant'Ambrogio*, più austere ed essenziali, mostrano invece una lettura più concatenata, come in un unico racconto, con una scelta dei temi molto attenta alle posizioni ideologiche e politiche dell'arcivescovo Angilberto II.

Arte ottoniana

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte ottoniana****.*

La crisi del regno carolingio, culminata nella deposizione di Carlo il Grosso nell'887, portò alla definitiva frammentazione territoriale e amministrativa del Sacro Romano Impero. Nell'area germanica, definita anche Regno Teutonico, l'anarchia feudale fu interrotta solo dopo l'elezione di Enrico I, primo sovrano della Dinastia ottoniana, che riuscì ad imporsi anche perché riuscì a fermare una prima incursione dei temutissimi ungari. In questa linea fu fondamentale il ruolo svolto (non solo in area germanica ma anche nel Regno d'Italia) dal figlio Ottone I di Sassonia che nel 955 presso Lechfeld annientò definitivamente gli ungari; a partire da Ottone I, l'eredità culturale di Carlo Magno venne riutilizzata dagli imperatori successivi, il concetto della sacralità del sovrano sarà non solo ripreso ma addirittura potenziato al massimo, anche per l'influsso dell'ideologia bizantina che in questo periodo penetrava all'interno del regno teutonico; contatti fondamentali vi erano stati per il matrimonio contratto tra Ottone II, figlio di Ottone I, e la principessa bizantina Teofano, nipote dell'imperatore Giovanni I Zimisce.

Gli oggetti del potere del sovrano, le suppellettili degne della sua carica (scettri, corone, mantelli... i cosiddetti *regalia*) gli arredi del palazzo reale e liturgici si caricarono tutti di una forte carica sacrale, ben percepita dai sudditi del regno, citiamo allora la corona del Sacro Romano Impero, fatta d'oro e impreziosita da gemme e smalti, oppure il mantello di consacrazione di Enrico II di Baviera conservato a Bamberga.

Proprio come i sovrani carolingi, anche quelli ottoniani furono instancabili fondatori di grandi edifici ecclesiastici (abbazie, cattedrali) che si distinguono per un corpo occidentale (*Westwerk*) contrapposto al coro riservato all'imperatore. Proprio gli alti dignitari ecclesiastici furono i più stretti collaboratori dei sovrani, come Brunone, fratello di Ottone I e arcivescovo di Colonia, Egberto, arcivescovo di Treviri e cancelliere di Ottone II, Bernoardo di Hildesheim, fino a Gerberto d'Aurillac, precettore di Ottone III e quindi Papa col nome di Silvestro II.

Non si posseggono esempi sufficienti per valutare interamente la produzione pittorica ottoniana, ma abbiamo un intero ciclo di affreschi con scene della vita di Cristo presso la chiesa di San Giorgio a Oberzell, sull'isola di Reichenau. Analogamente alla situazione carolingia sono rimasti un gran numero di codici miniati, i più importanti sono certo quelli prodotti dallo *scriptorium* dell'Abbazia di Reichenau, posta su di un'isola in un'area strategica sul lago di Costanza, quindi a metà tra Germania e Italia.

Importantissimi furono i risultati raggiunti dall'architettura in età ottoniana, proprio in area germanica si possono vedere (analogamente a quanto succede in Normandia) i primi preludi al romanico che si espanse successivamente in tutta Europa; l'unico *exemplum* di cattedrale ottoniana edificata prima dell'anno 1000 è San Ciriaco a Gernrode che già presenta elementi innovativi: l'ispessimento della muratura, le arcate semicieche all'interno di gallerie sulla navata centrale (quindi decorazione delle pareti in maniera più plastica), muro retto sia da colonne che da pilastri.

Anche a Magdeburgo, città scelta direttamente da Ottone I come centro del potere, era presente una cattedrale d'impianto basilicale con doppio transetto che tuttavia venne distrutta da un duplice incendio.

Note

1. ^ Se si eccettua il regno di Teodorico a Ravenna.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **arte preromanica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pre-Romanesque_art?uselang=it)**

Controllo di autorità	GND (DE) 4279376-2 (https://d-nb.info/gnd/4279376-2) · BNE (ES) XX525320 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525320) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525320)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_altomedievale&oldid=131916004"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 6 feb 2023 alle 00:20.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte romanica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**arte romanica** è la fase dell'arte medievale europea che deriva dal romano antico, che si è sviluppata a partire dalla fine del X secolo fino all'affermazione dell'arte gotica, cioè fin verso la metà del XII secolo in Francia e i primi decenni del successivo in altri paesi europei (Italia, Inghilterra, Germania, Spagna). Nel 1819 lo storico William Gunn applicò il suffisso -esque o -esco per identificare un'arte che, benché derivata da quella romana, appariva imperfetta e fantasiosa.

Intorno alla stessa epoca lo scrittore francese Adrien de Gerville proponeva di chiamare "romane" tutta l'architettura medievale precedente il gotico, come prodotto degenere dell'architettura romana. In seguito, verso la metà del secolo, l'archeologo Arcisse de Caumont divise tutta l'architettura post antica in tre periodi: l'arte romanica primitiva, dal V secolo alla fine del X secolo; il romanico intermedio, dal tardo X secolo alla fine dell'XI; infine il romanico di transizione al gotico, nel XII. Dal 2007 il Consiglio d'Europa ha promosso un Itinerario Culturale del Consiglio d'Europa ideato per valorizzare, studiare e promuovere il patrimonio artistico e la conoscenza dell'arte romanica in Europa: Transromanica[1].

Indice

Contesto storico

Origini e sviluppo

Architettura romanica

Caratteristiche strutturali

Scultura romanica

Pittura romanica

La raffigurazione di Gesù

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Contesto storico

Dall'XI secolo alla prima metà del XII secolo l'Europa visse un periodo di grande modernizzazione: l'affinamento delle tecniche agricole (modernizzazione del giogo, dell'aratro con parti metalliche, chiamato "carruca", della rotazione triennale, l'uso dei mulini ad acqua e a vento, ecc.) permise di aumentare la produzione di generi alimentari, sollevando la popolazione dall'endemica scarsità di cibo e permettendo un incremento demografico; ripresero i commerci e si svilupparono i villaggi e le città quali sedi di mercati;

Le mura di Avila, iniziate nel 1090, con un perimetro di più di tre chilometri, 86 torri semicilindriche e 9 porte d'accesso

crebbero le zone urbane e gradualmente fu possibile l'affermazione di un nuovo ceto sociale, quello "borghese" dedito alle attività manifatturiere e commerciali, intermedio tra la massa dei contadini e gli aristocratici o gli ecclesiastici.

Si assistette anche ad una ripresa dell'attività edilizia, della domanda di cultura e di investimenti artistici, soprattutto in zone più avanzate quali la pianura Padana, il Regno di Sicilia, la Toscana ed i Paesi Bassi. Il declino dell'autorità imperiale, ormai viva solo in Germania, veniva eclissato gradualmente dal feudalesimo, soprattutto in Francia, e dallo sviluppo delle autonomie cittadine, soprattutto in Italia. In queste zone non è più l'Imperatore o il vescovo a commissionare nuove opere edilizie, ma i signori locali, tramite cospicue donazioni che avevano una funzione di prestigio ma anche "espiatorie" del senso di colpa che veniva riscattato tramite "omaggio" in denaro o in opere d'arte verso istituzioni religiose a testimonianza della propria devozione e pentimento religioso.

Grande importanza rivestirono alcune abbazie come quella di Cluny, che fece da esempio anche per altre, quale baluardo della Santa Sede che non accettava nessuna ingerenza da parte dei feudatari locali. Dalla diatriba tra i poteri si arrivò infatti alla lotta per le investiture e al concordato di Worms (1122). Dopo la riforma e la liberazione dalle ingerenze locali i grandi monasteri trovarono una rinnovata spinta a manifestare il proprio prestigio tramite la glorificazione dell'Onnipotente in grandi edifici religiosi ed opere d'arte sacra. A Cluny per esempio nel giro di meno di un secolo si arrivò a costruire tre chiese abbaziali, una più magnifica dell'altra (la terza e ultima venne iniziata nel 1088 e consacrata nel 1130).

La società comunale è formata di uomini che lavorano, che producono, che ottengono ricchezza; uomini per i quali il lavoro è un bene. Nell'opera d'arte romanica devono apparire la materia e il lavoro umano che l'ha trasformata. La materia opaca attraverso la trasformazione operata dall'intelligenza dell'uomo ha preso forma razionale e non è più simbolo dell'assenza di luce, dell'assenza di Dio, del peccato. L'uomo si rende degno di Dio lavorando la materia che il Creatore gli ha fornito. Quindi l'arte preromanica e romanica non nasconde, come quella bizantina, la materia, ma la evidenzia negli edifici civili e religiosi, nella pittura e nella scultura.[2]

Origini e sviluppo

L'arte romanica assume l'aggettivo "romanica" perché si sviluppò nei territori che erano stati conquistati dai romani. Anche se differisce sotto molti punti di vista dall'arte romana, alcune caratteristiche sono comuni.

Il romanico rinnovò principalmente l'architettura e la scultura monumentale, quest'ultima applicata all'architettura stessa (come decorazione di portali, capitelli, lunette, chiostri...). Il nuovo stile nacque in Francia e sorse quasi contemporaneamente nella maggior parte dell'Europa, con caratteristiche comuni, che fanno dire che si tratta della medesima arte, pur con alcune differenze specifiche per ogni regione/nazione. In particolare, secondo lo studioso francese Henri Focillon, si tratta di uno sviluppo dell'arte bizantina ravennate, come dimostrerebbero le più antiche pievi della campagna fra Ravenna e Forlì, nelle quali già si ritrovano, in pieno alto medioevo, tutti gli elementi che saranno tipici del Romanico posteriore. Le differenze regionali sono una conseguenza della necessità di adattamento locale, mentre le linee di fondo possono essere ricondotte all'omogeneità culturale dell'Europa, alla veloce diffusione delle idee tramite la maggiore mobilità di merci e persone, siano esse mercanti, eserciti in marcia o pellegrini, senza dimenticare l'elemento unificatore della religione cristiana.

In base, dunque, agli studi di Focillon, il romanico precedette ed influenzò la nascita dell'arte ottoniana, che già possedeva, soprattutto in architettura, alcuni elementi comuni, come la spessa muratura, il trattamento delle pareti come materia plastica sulle quali creare particolari effetti, la schematizzazione in campate tramite l'alternanza tra colonne e pilastri. In ogni caso, lo stile romanico successivo al Mille risentì, a sua volta, dell'arte ottoniana stessa.

Ci furono uno studio e una riscoperta delle tecniche costruttive su scala monumentale dell'architettura romana (un altro collegamento evocato dal nome "romanico"), che permisero un recupero sostanziale di modelli antichi, a differenza dei precedenti recuperi "aulici" delle scuole di corte fiorite nelle epoche precedenti. In architettura vennero ripresi dall'arte antica il senso della monumentalità e della spazialità, ed usati estensivamente alcuni elementi particolari come l'arco a tutto sesto, il pilastro, la colonna e la volta.

Architettura romanica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura romanica***.

Innescati più circoli virtuosi nella società dell'epoca romanica, si ripercossero anche sulla produzione architettonica, con murature più regolari, pietre dalla forma perfettamente squadrata, uso della copertura a volte anche su grandi spazi.

Saint-Sernin a Tolosa

Elementi dell'architettura romanica si erano affermati in Germania già all'epoca degli imperatori ottoniani, raggiungendo la Francia (soprattutto Borgogna e Normandia) e l'Italia settentrionale, centrale (Romanico lombardo e Romanico pisano) e meridionale (Romanico pugliese).

Generalmente l'epoca romanica viene suddivisa in tre periodi: un primo romanico (intorno al 1000); una fase di maturazione (circa 1080-1150) che vede perfettamente sviluppato il repertorio formale dello stile; infine una terza fase (1150-1250), limitata all'ambito germanico e parallela al neonato Gotico francese. I principali edifici pervenutici dell'epoca romanica sono sicuramente chiese ed altri edifici religiosi, essendo quasi del tutto perduti o profondamente stravolti in epoche successive gli esempi di edilizia civile monumentale, quali rocche e castelli.

Caratteristiche strutturali

Nel XIX secolo la scuola positivista volle riconoscere come elemento qualificante dell'architettura romanica l'uso delle coperture a volta, in particolare delle volte a crociera, una semplificazione forse un po' forzata dal voler vedere un'evoluzione lineare tra arte alto medievale e arte gotica, che non corrisponde pienamente alla realtà. Se da un lato infatti edifici chiave dell'architettura romanica quali il Duomo di Modena o San Miniato al Monte di Firenze o la chiesa Abbaziale di Saint-Etienne a Caen furono inizialmente coperti con capriate, solo in seguito sostituite da volte, dall'altro lato l'uso delle volte a crociera, sebbene su zone più piccole, era già presente fin dall'inizio dell'XI secolo in area germanica e lombarda, come nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Lomello e in Sardegna a San Pietro di Sorres (Borutta - SS) XII sec. . Anche la caratteristica dell'uso di arcate cieche sulle pareti esterne è un motivo tipico sì del romanico, ma in uso senza soluzione di continuità in certe zone europee sin dall'epoca paleocristiana.

L'impianto planimetrico più frequente delle chiese romaniche era la croce latina; la navata veniva scandita in campate ritmiche: alla campata quadrata della navata centrale in genere corrispondevano nelle navate laterali due campate pur esse quadrate ma di lato dimezzato. La cripta originariamente era limitata alla zona sottostante il coro, poi venne estesa come cripta a sala, quasi a creare una seconda chiesa inferiore. Nelle coperture delle cripte si trovano i primi tentativi di volte a crociera, che intorno all'XI secolo vennero impiegati anche nelle navate laterali. A partire dal 1080 fanno la loro comparsa nuovi tipi di copertura: volta a botte in Spagna e in Francia, spesso a sesto acuto (Borgogna, Poitou); cupole (Aquitania), volta a costoloni in Lombardia e a Durham; volta reticolare in Germania.

La *Porta Regia* sul fianco destro e la *Ghirlandina* del duomo di Modena a Modena

Per quanto riguarda le aperture e la luce, in un primo momento le chiese romaniche erano senz'altro più buie di quelle paleocristiane, per la minore presenza di finestre e la loro dimensione più piccola, retaggio dell'architettura dell'alto cane, che non era in grado di costruire palazzi di grandi dimensioni.

A volte le pareti esterne erano scandite da arcate cieche; mentre come entrata si utilizzavano portali a strombo, arricchiti con figurazioni scultoree ricavate nello strombo stesso.

Scultura romanica

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Scultura romanica***.

> «Accanto al culto dei concetti trasmessi come deposito di verità e saggezza, accanto a un modo di vedere la natura come riflesso della trascendenza, ostacolo e remora, è viva nella sensibilità dell'epoca una fresca sollecitudine verso la realtà sensibile in tutti i suoi aspetti, compreso quello della sua godibilità in termini estetici.»
>
> (Umberto Eco[3])

La scultura romanica nacque in stretto rapporto con l'architettura, decorando capitelli, architravi e archivolti di finestre e portali.

San Giorgio, Particolare dal portale della Pieve di San Giorgio, Vigoleno.

Ci fu una ripresa in più centri della scultura su scala monumentale (a Tolosa, a Moissac, a Modena, in Borgogna e nella Spagna settentrionale) a partire dall'XI secolo. Grazie a svariate influenze gli scultori crearono un repertorio del tutto nuovo, interpretando liberamente secondo sotto-scuole regionali. Si ebbero raffigurazioni del mondo animale e vegetale, oppure figurazioni e narrazioni legate ai testi sacri.

In particolare cambiò anche il pubblico che fruiva delle rappresentazioni, non essendo più una ristretta *élite* ecclesiastica o imperiale, ma un ben più ampio bacino di persone di strati sociali e culturali diversi. I temi, tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento, raffigurati su portali di chiese e cattedrali con funzione didattica, dovevano essere soprattutto chiari ed efficaci.[4]

I principali scultori in Italia furono Wiligelmo, attivo sicuramente a Modena, Nonantola e forse Cremona (e alcuni membri della sua bottega anche a Piacenza), Nicholaus (Sacra di San Michele, Sant'Eufemia a Piacenza, Cattedrale di Piacenza, Ferrara, Verona, forse anche a Parma) e, allo scadere del secolo XII, Benedetto Antelami, che si firmò esplicitamente nella lastra della *Deposizione dalla croce* del 1178, già parte di un pulpito, ora murata nella Cattedrale di Parma, più cripticamente nel Battistero, sempre a Parma, iniziato nel 1196. Numerose sono le opere riconducibili agli allievi dell'Antelami, come i *Mesi* del Maestro dei Mesi, già su un portale distrutto della Cattedrale di Ferrara.

Pittura romanica

Vita di Sant'Eldrado affrescata nell'omonima cappella nel parco dell'Abbazia di Novalesa nell'XI secolo

Con il termine pittura romanica si vuole definire tutte quelle forme artistiche manifestatesi nell'Europa occidentale e centrale all'incirca tra la metà dell'XI secolo e la metà del XII secolo, con sensibili variazioni da una regione all'altra.

Otto Demus, non potendo avvalersi di raffronti stilistici validi per tutta Europa, scelse, per determinare l'inizio della pittura romanica, una serie di date comprese entro il terzo quarto dell'XI secolo, subì un inarrestabile processo di disgregazione e svuotamento; con momenti e aspetti particolari nei diversi paesi, che vanno dal manierismo (il cosiddetto *Zackenstil* in Germania e Austria, prolungatosi fino alla fine del Duecento), ad un nuovo classicismo (il cosiddetto «stile 1200»), fino all'accentuazione del mai perduto influsso bizantino, visibile ad esempio negli affreschi dell'ultimo scorcio dell'XI secolo presso l'Abbazia di Novalesa in Piemonte raffiguranti S. Eldrado e San Nicola di Bari, quest'ultimo in una delle sue prime rappresentazioni iconografiche note in Occidente.

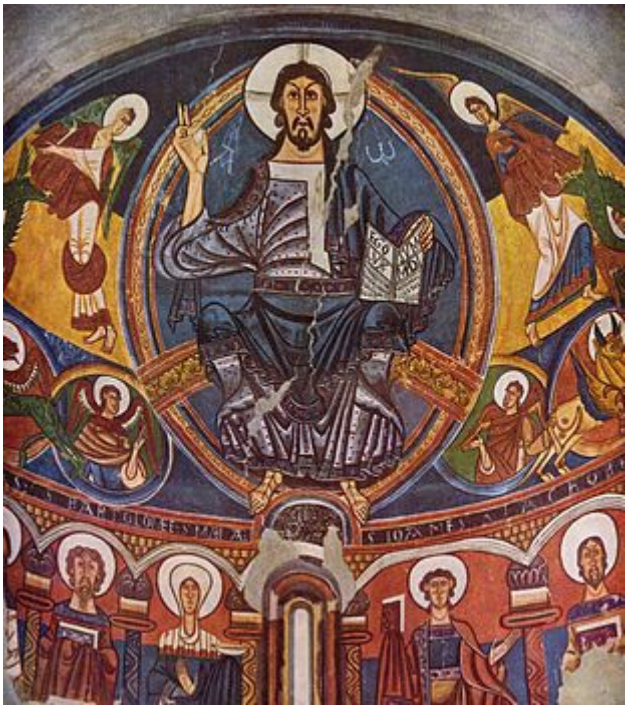
In Umbria gli affreschi della chiesa di San Pietro in Valle a Ferentillo con *Storie dell'Antico Testamento* (fine dell'XII secolo), mostrano un plasticismo ed una espressività di influenza classicheggiante che non hanno riscontro nella coeva pittura su tavola, rappresentata dalle croci lignee sagomate, di severa ieraticità con la raffigurazione del *Christus triumphans*, prima della svolta iconografica di fine del XII secolo dei drammatici Cristi morenti (*Christus patiens*).

La pittura romanica presenta una sensibilità tormentata che rappresenta soprattutto i temi più drammatici della religione: pene infernali, vizi, apocalissi, giudizio universale.

La raffigurazione di Gesù

Lo studioso Jacques Le Goff evidenzia che Dio è rappresentato più come *Rex* (re) che come *Dominus* (signore). Gli vengono infatti attributi regali, simboli del potere universale: il trono, il sole, la luna, l'alfa, l'omega, i vegliardi dell'*Apocalisse di Giovanni* e talvolta la corona.[5] "Questa sovranità regale di Cristo ispira la chiesa *preromanica* e *romanica*, concepita come un palazzo reale, derivato dalla rotonda reale iraniana convergente verso la cupola, oppure l'abside, dove troneggia il Pantocratore". Accanto a queste immagini troviamo il Cristo in croce con il fianco piagato ma in atteggiamento di vittoria sulla morte. Con l'appoggio della Chiesa l'immagine del Dio-Re favorisce il potere di re ed imperatori contro la feudalità: re ed imperatori sono infatti rappresentazioni terrene di Dio.

A fianco di questa iconografia appare quella del Dio Uomo, il Cristo Pastore, Cristo Dottore, un Cristo docente con vari attributi cristologici: mulino e frantoio mistici (il sacrificio fecondo di Gesù); Cristo cosmologico derivato dal simbolismo solare che appare al centro di una ruota (per esempio in una vetrata della cattedrale di Chartres); i simboli della vigna e del grappolo d'uva (con riferimento ai testi evangelici); il leone e l'aquila segni di potenza; il liocorno simbolo di purezza; il pellicano segno di sacrificio; la fenice simbolo di resurrezione e di immortalità.



Cristo in maestà, 1123, affresco staccato dalla cupola di San Clemente a Tahul. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Note

1. ^ *Home*, su *transromanica.com*.
2. ^ Piero Adorno, Adriana Mastrangelo, *L'arte*, ed. D'Anna, Firenze, 1997, vol. 1, pag. 305.
3. ^ Citato in *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, p. 7.
4. ^ Nifosi, Giuseppe., *L'arte allo specchio, 1 : arte ieri oggi : Dalla preistoria al Gotico internazionale*, Laterza, 2018, ISBN 9788842116110, OCLC 1045928211. URL consultato il 9 maggio 2019.
5. ^ Jacques Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, ed. Mondadori, I classici della storia, pag. 172-173

Bibliografia

- Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, III ed., Milano, Bompiani, 1994 ISBN 88-452-0287-9
- Gabriella Albertini, *Amboni e portali nel romanico abruzzese*, Pescara, Ediars, 1995
- Marie-Madaleine Davy, *Il simbolismo medievale*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1999 ISBN 88-272-0094-0
- Fumagalli Beonio Brocchieri M., *L'estetica medievale*, Bologna, 2002 ISBN 88-15-08635-8
- Xavier Barral I Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Jaca Book, Milano, 2009 ISBN 978-88-16-40868-5
- Jean-Renè Gaborit, *La scultura romanica*, trad. di C. Dezzuto, Collana Illustrati. Arte Mondo, Milano, Jaca Book, 2010
- Gabriella Albertini, *Studi sul romanico in Abruzzo*, Sambuceto (CH), Tipografia Mancini, 2012
- Michel Pastoureau, *Storie di pietra. Timpani e portali romanici. Fotografie di Vincent Cunnilère*, trad. di Luca Bianco, Collana Saggi, Einaudi, Torino, 2014 ISBN 978-88-06-22284-0

Voci correlate

- Architettura romanica
- Romanico lombardo

- Romanico pisano
- Romanico pugliese

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **arte romanica**
- Wikiversità contiene risorse su **arte romanica**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **arte romanica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Romanesque_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Arte romanica*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 4264 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=4264) · LCCN (EN) sh85007873 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007873) · GND (DE) 4050482-7 (https://d-nb.info/gnd/4050482-7) · BNE (ES) XX525353 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525353) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525353) · BNF (FR) cb11930977j (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11930977j) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11930977j) · J9U (EN, HE) 987007295497105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295497105171) · NDL (EN, JA) 00569670 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00569670)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_romanica&oldid=133323057"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 4 mag 2023 alle 17:02.

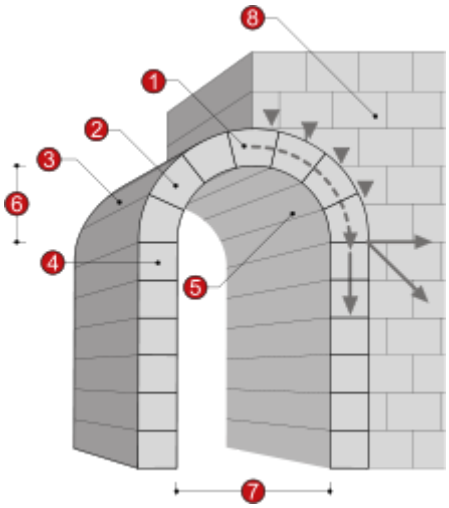
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Architettura romanica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**architettura romanica** è lo stile del creare proprio dell'arte romanica, che si diffuse in Europa nell'XI e XII secolo, fino all'affermazione dell'arte gotica, cioè verso la metà del XII secolo in Francia e con persistenze maggiori negli altri paesi europei. L'aggettivo "romanico" è un adattamento italiano di *"roman"*, vocabolo creato agli inizi dell'Ottocento in Francia per indicare le lingue e le letterature romanze o neolatine. Charles de Gerville introdusse *"roman"* anche nel linguaggio architettonico e il termine ebbe fortuna: in breve tempo si definì *romanica* tutta la cultura figurativa che in Francia si era sviluppata dopo i Romani fino alla fioritura dell'architettura gotica. In seguito la definizione di "romanico" fu riferita solamente alla produzione tra X e XIII secolo.



La volta a botte, elemento simbolo dell'architettura romanica: (1) chiave di volta; (2) cuneo; (3) estradosso; (4) piedritto; (5) intradosso; (6) freccia; (7) corda; (8) rinfianco

Indice

- **Definizione**
- **Inquadramento storico**
- **Caratteristiche del romanico**
  - Architetture religiose
    - Interni
    - Esterni
  - La questione delle volte a crociera
  - Funzioni della chiesa romanica
- **Sviluppo territoriale del romanico**
  - Cronologia
  - Germania
  - Fiandre
  - Francia
    - Borgogna
    - Linguadoca e Midi-Pyrénées
    - Normandia
    - Inghilterra
  - Spagna
    - Catalogna
    - Spagna settentrionale
  - Italia
    - Lombardia, Veneto ed Emilia

Toscana
Pisa
Firenze
Nell'Italia centrale
Puglia
Campania, Sicilia e Calabria
Sardegna
Architettura civile e militare
Architetture scomparse
Mura urbane
Castelli
Torri urbane
Infrastrutture
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Definizione

Quando fu coniato, il termine "romanico" faceva riferimento al legame con l'architettura romana, dalla quale vennero ripresi alcuni elementi strutturali (l'arco, la colonna, il pilastro, la volta) e una certa impostazione monumentale e spaziale[1]. Tuttavia l'interpretazione del romanico come rinascita della sapienza costruttiva romana e, conseguentemente, della spazialità dell'architettura imperiale tardo-romana non è accettata da tutti, ed è stata avanzata anche l'interpretazione dell'architettura romanica come derivazione dell'architettura bizantina.[2] In relazione al termine romanico sono stati utilizzati dagli storici anche i termini preromanico (riferito alle realizzazioni architettoniche del IX e X secolo soprattutto nelle aree di influenza carolingia e poi ottoniana), protoromanico (riferito alle prime manifestazioni di questo nuovo linguaggio architettonico sul passaggio tra X e XI secolo soprattutto tra Francia centro meridionale, Italia settentrionale e Spagna settentrionale) e tardoromanico per le regioni che nel XIII secolo non accolgono il nuovo stile gotico. A partire dalla metà del XIX secolo e fino ai primi anni del Novecento, inoltre, l'architettura romanica fu fonte di ispirazione per una nuova tendenza artistica, nota come architettura neoromanica.

Inquadramento storico

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte romanica § Contesto storico***.

La cultura e la civiltà europea subirono un'accelerazione dopo l'anno mille, grazie a una serie di innovazioni tecnologiche, prima di tutto in agricoltura, che permisero di aumentare la produzione di generi alimentari, sollevando la popolazione dall'endemica scarsità di cibo. Ciò innescò un circolo virtuoso che permise un incremento demografico, la ripresa dei commerci e lo sviluppo di villaggi e città quali sedi di mercati; la crescita delle zone urbane gradualmente permise l'affermazione di un nuovo ceto sociale, quello "borghese" dedito alle attività manifatturiere e commerciali e intermedio tra la massa dei contadini e gli aristocratici o ecclesiastici. Inoltre, soprattutto in Francia, il sistema feudale frammentava il potere creando una classe di

"signori della guerra". Tutte queste entità presto innescarono una notevole domanda di nuovi edifici, soprattutto religiosi. A ciò va aggiunta l'attività delle abbazie riformate (come Cluny nell'XI secolo e Citeaux nel XII secolo), il sistema di pievi nelle campagne, la diffusione dei pellegrinaggi con la conseguente necessità di grandi chiese, ospedali e alloggi per i pellegrini.

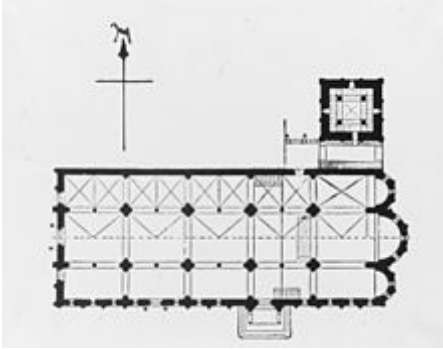
Caratteristiche del romanico

Il romanico presenta due aspetti apparentemente antitetici: da una parte non è il prodotto di una sola nazione o di una sola regione ma è nato è si e diffuso quasi contemporaneamente in Italia, Spagna, Germania, Francia, Inghilterra e durante il suo sviluppo ha presentato scambi e influenze non sempre facili da interpretare e riconoscere in tutta l'area dell'Europa centro-occidentale, finendo per costituire una cultura architettonica storica identitaria. D'altra parte, ogni regione presenta forme, schemi costruttivi, materiali diversi tra di loro. Questa natura articolata è probabilmente un perfetto ritratto storico e geografico dell'Europa medievale che univa elementi "universali" ad altri di derivazione locale con caratteri propri. Questo comporta una certa varietà tipologica e, al tempo stesso, alcune invarianti nelle caratteristiche che possiamo attribuire all'architettura romanica.

Architetture religiose

Interni

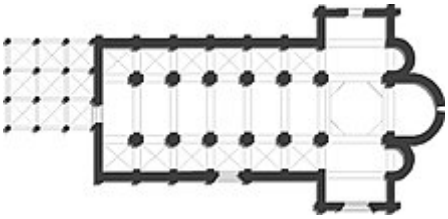
Pur tenendo conto delle diversità regionali, possiamo trovare nello stile romanico alcuni elementi caratterizzanti, soprattutto per quel che riguarda gli edifici religiosi che sono la sua massima manifestazione.



Pianta della cattedrale di Modena (Italia)

Per tutto il periodo romanico si rileva l'uso predominante dell'arco a tutto sesto che distingue il romanico dal successivo periodo dell'architettura gotica, anche se l'arco acuto compare in epoca romana, forse su influsso islamico, per esempio nella Cattedrale di Autun o nel Duomo di Monreale.

La suddivisione interna si mostra piuttosto articolata, divisa in campate: spesso l'area di una campata della navata centrale (a base quadrata) corrisponde all'area di due campate nelle navate laterali. Le murature vengono realizzate molto spesse e robuste e con aperture relativamente piccole. Il trattamento della superficie delle pareti è resa in maniera plastica, sia all'interno, sia l'esterno, con elementi sporgenti e rientranti (come lesene, semicolonne, archi ciechi) che oltre a contrastare le spinte delle arcate, creano giochi di chiaroscuro.

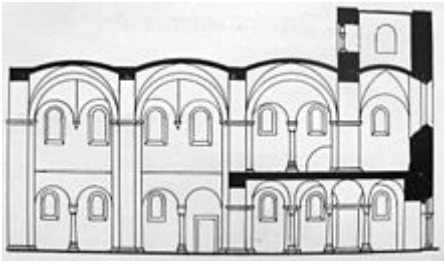


Pianta della Basilica di Sant'Isidoro di León, (Spagna)

Anche la parete della navata è generalmente articolata con elementi plastici e aperture sopra le arcate ed è molto spesso organizzata su vari livelli (matroneo, triforio, claristorio), l'evoluzione dei quali sarà uno degli elementi di sviluppo verso il gotico.

Vengono notevolmente utilizzati non solo colonne (spesso monolitiche) come nelle chiese paleocristiane, ma anche pilastri (a volte alternati a colonne). Nel romanico maturo si fa uso di pilastri compositi, come i pilastri cruciformi con semicolonne addossate.

Le colonne, tranne casi di spoglio, presentano capitelli scolpiti con forme vegetali o fantastiche, ovvero geometrizzanti, ma comunque originali e generalmente distanti rispetto ai modelli dell'architettura romana o paleocristiana.



Sezione longitudinale della navata centrale della chiesa di San Pietro a Soest (Germania)

Il materiale utilizzato per le murature è in genere (soprattutto per gli edifici di una qualche importanza) pietra da taglio, ridotta in conci regolari che all'interno non venivano quasi mai lasciati a vista, bensì intonacati e affrescati. Non mancano comunque edifici in mattoni in aree mancanti di materiali lapidei (per esempio i Paesi Bassi, la Pianura Padana o il Valdarno inferiore).

La copertura è prevalentemente a volta, anche se non mancano coperture a capriata, sia a nord (Normandia) sia a sud (Italia) e neppure serie di cupole come in Francia occidentale (Cattedrale di Angoulême) e in Italia (Palermo, Venezia, Marche)). Le volte della navata sono spesso a botte, soprattutto in Francia, ma più spesso con volta a crociera, con una versione a sesto acuto in Borgogna e Poitou. Si diffonde la volta a costoloni dalla Lombardia e da Durham (Inghilterra); In Normandia (Lessay), esordisce la crociera ogivale costolonata ripresa in Sicilia, nelle coperture absidali delle cattedrali di Cefalù e di Monreale. Nasce in questo periodo anche la volta reticolare in Germania.

Nelle chiese di pellegrinaggio si iniziano a usare strutture che sottolineano l'innesto delle navate con il transetto, come torri e cupole. Ulteriore innovazione di questo periodo architettonico sono l'abside con coro, collegata molto spesso al deambulatorio, su cui si affacciano delle cappelle radiali.

Infine si possono notare anche l'utilizzo comune di finestre e altre aperture di dimensioni abbastanza ridotte e di conseguenza una luminosità interna piuttosto rarefatta di cui si è esaltata la spiritualità; da notare come il passaggio dal romanico al gotico avvenne come ricerca di una sempre maggior luminosità e progressivo allargamento delle aperture esterne in seguito alla mutata sensibilità. Abbastanza frequente la presenza di una cripta e di un presbiterio rialzato, che rendono la chiesa strutturata su tre livelli (considerando la navata).

In definitiva l'interno delle chiese di epoca romanica non è più intelligibile con un singolo sguardo, ma si rivela in molte più fasi, con una frammentazione dell'unità dell'edificio in innumerevoli sotto-elementi, dotati ciascuno di una certa autonomia formale[3]. A causa di questo atteggiamento descrittivo, che permetteva la simultanea presenza di elementi decorativi di diversa provenienza e gusto stilistico, molto spesso si ricorreva a materiali di spoglio.[4]

Esterni

Gli elementi esterni più frequenti sono:

- murature esterne spesso trattate plasticamente, mediante arcate cieche, lesene e nicchie; frequente è anche l'uso del tipico motivo decorativo degli archetti pensili: questo elemento fortemente caratterizzante ebbe una lunga elaborazione in diverse regioni europee, dalla Mosa alla Borgogna e dalla Lombardia alla Catalogna;[5]
- integrazione della struttura muraria con elementi scultorei di vario tipo presenti sotto forma di bassorilievi, portali, elementi stilofori, lunette, metope, ecc.;
- facciata spesso articolata con un nartece, un portico, un protiro, o comunque un portale plasticamente definito;

archetti pensili su peducci con metope

spesso, soprattutto in Italia, vi è anche un rosone;
- frequente presenza, all'incrocio del transetto con la navata,di una torre (soprattutto in Francia) o di una cupola;
- presenza di due torri affiancate alla facciata (non sempre simmetriche) derivata dal *Westwerk* (in aree di influenza germanica, in Normandia e di conseguenza nell'Italia meridionale);
- presenza di un campanile isolato (in Italia) o annesso alle absidi (in Spagna).
- fasce bicrome, soprattutto nel romanico pisano e sue derivazioni;
- presenza di tarsie marmoree nel romanico toscano a Firenze.

facciata con arcate cieche, lesene, protiro, leoni stilofori, rosone (Basilica di San Zeno, Verona)

L'estrema duttilità con cui i costruttori romanici interpretavano liberamente i modelli degli edifici principali permise anche l'innesto di motivi più disparati, compresi elementi bizantini e islamici (si pensi per esempio all'architettura siciliana o veneziana dell'epoca).

L'unità del linguaggio romanico, la concezione unitaria dell'edificio è di natura dinamica, inventiva e sperimentale.[6] Ne deriva una costruzione religiosa strutturalmente possente, una "fortezza della fede".

La questione delle volte a crociera

Nel XIX secolo, secondo un'impronta culturale positivista,[7] si volle riconoscere quale elemento qualificante dell'architettura romanica l'uso delle coperture a volta, in particolare delle volte a crociera; una semplificazione un po' forzata nel voler vedere un'evoluzione lineare tra arte altomedievale e arte gotica, che non corrisponde pienamente alla realtà secondo l'evoluzione della storiografia[5]. Se da un lato, infatti, edifici importanti dell'architettura romanica quali il Duomo di Modena o San Miniato al Monte di Firenze o la chiesa abbaziale di Saint-Étienne a Caen furono inizialmente coperti con capriate, solo in seguito sostituite da volte, dall'altro lato l'uso delle volte a crociera, era già presente nell'architettura paleocristiana e comunque in edifici prima del Mille, seppure in singole parti dell'organismo edilizio come le cripte e come il nartece di San Marco a Venezia. Atri esempi si trovano in alcune chiese bizantine dell'Italia meridionale, nelle pievi dell'area tra Forlì e Ravenna e fin dall'inizio dell'XI secolo in area germanica e lombarda, come nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Lomello (navate laterali).

Interno della Cattedrale di Santiago di Compostela

Le volte a crociera furono comunque uno dei fattori che permisero la realizzazione dei grandiosi edifici romanici. Formate dall'incrocio di due archi diagonali, avevano l'indiscutibile vantaggio rispetto alle volte a botte di convogliare il peso anziché lungo tutta la linea d'imposta, solo sui quattro sostegni d'angolo, semplificando la necessità di approntare controspinte (quattro punti erano infatti più controllabili di due

linee continue) e permettendo di alleggerire lo sforzo sulle pareti, che possono quindi essere più slanciate in altezza o anche traforate da varie aperture, aprendo, nella prospettiva temporale, l'evoluzione verso il gotico.

Funzioni della chiesa romanica

La cattedrale romanica, oltre che luogo di culto, è anche "basilica" nel senso romano, luogo dove si svolgono le adunanze della comunità cittadina, dove talvolta si trattano gli affari (vi si conservavano anche le unità di peso e misura utilizzate). Varie cattedrali sono fortificate e così diventano luoghi di rifugio, protetti dal vescovo, in caso di invasioni o saccheggi. La cattedrale è inoltre monumento civico per eccellenza poiché vi si raccolgono le memorie storiche di imprese gloriose, le spoglie dei cittadini illustri. Ed è anche la grande ricchezza comune, perché nelle sue navate e sugli altari, nei suoi "tesori" conserva quello che di più prezioso produce l'artigianato cittadino e i mercanti portano da paesi lontani. Dato che nella cattedrale la comunità manifesta tutte le proprie capacità, nelle figurazioni ornamentali vi sono, accanto ai temi sacri, motivi allegorici e simbolici, memorie classiche deformate dalla tradizione leggendaria, favole, proverbi.[8]

L'interno si sviluppa in profondità (con la cripta), in altezza (con il presbiterio che sovrasta la cripta) e in lunghezza (la navata). La pianta generalmente cruciforme, a tre e raramente a cinque navate, con transetto e abside, crea uno spazio raccolto e chiuso: un invito simbolico alla preghiera, al dialogo intimo con Dio. L'illuminazione è scarsa e forte è il contrasto tra luce e ombra. Tutto questo evocava la lotta fra le tenebre e la luce della grazia soprannaturale.[9]

Sviluppo territoriale del romanico

Il romanico fu un fenomeno che interessò ampie regioni europee e ogni zona si distingue dalle altre per alcune varianti. Dopotutto riflessi regionali erano inevitabili in un territorio così ampio e con forme di governo così diverse: in area germanica era ancora forte l'autorità degli Imperatori, quindi è naturale la continuità artistica col mondo carolingio e ottoniano, mentre in Italia il precoce sviluppo dei Comuni portò a un panorama più dinamico e differenziato. In Italia il monumento simbolo è la cattedrale, in Francia è invece l'abbazia; in Spagna le grandi abbazie cooperavano con i signori locali nella creazione di santuari e luoghi di culto per i pellegrinaggi; in Italia meridionale le vicende storiche favorivano l'influenza di elementi arabi e bizantini; in Normandia infine si ebbe una classe di signori che, col pieno appoggio di abati e vescovi, iniziarono una serie di cantieri grandiosi come legittimazione del loro potere, cosa che venne ripetuta dopo la conquista dell'Inghilterra.

Cronologia

Può essere utile tracciare un elenco cronologico dei principali monumenti eretti in Europa tra l'XI secolo e la prima metà del XII:

- 1018, fondazione della basilica di San Miniato a Monte a Firenze;
- 1041, ricostruzione della chiesa abbaziale di Sainte-Foy a Conques;
- 1047, Abbazia di Moissac nella Regione dell'Occitania;
- 1059, consacrazione del primo battistero di Firenze;
- 1061, prima cattedrale di Spira;
- 1063, fondazione della Primaziale di Pisa;
- 1065, rifondazione della chiesa di Santa Maria in Campidoglio a Colonia;
- 1067, abbazia di Jumièges;

- 1070-1080:
  - basilica di San Marco a Venezia;
  - basilica di Sant'Abbondio a Como;
  - chiesa di Saint-Étienne a Nevers;
  - chiesa di Saint-Étienne a Caen;
  - chiesa de La Trinité a Caen;
- 1075, inizio della ricostruzione della cattedrale di Santiago di Compostela;
- 1080, ricostruzione della cattedrale di Spira;
- 1080-1090:
  - cattedrali inglesi di Saint Albans, Winchester, Ely;
  - basilica di San Nicola a Bari;
  - 1088, costruzione di Cluny III;
  - 1088, rifacimento della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano;
- 1090-1100:
  - fondazione della cattedrale di Durham;
  - chiesa abbaziale di Santa Maria Laach;
  - chiesa di San Michele a Pavia;
- 1096, consacrazione della basilica di Saint-Sernin a Tolosa;
- 1099, inizio della costruzione del duomo di Modena;

Interno della chiesa di Santa Maria in Campidoglio a Colonia

Abbazia di Sant'Antimo, Toscana: abside con deambulatorio e cappelle radiali

Germania

La Germania fu il paese dove l'arte romanica si sovrappose maggiormente con l'arte ottoniana, preromanica, originaria di questa zona.[10]

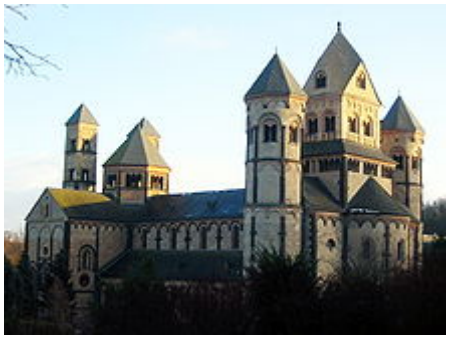
Dalla chiesa abbaziale di St-Riquier a Centula (nei pressi dell'odierna Abbeville, nel Nord della Francia) derivarono numerose architetture tedesche databili a partire dall'ultimo scorcio del X secolo[11]: a questo filone appartiene ad esempio la chiesa di San Pantaleone a Colonia caratterizzata da un severo *Westwerk* (980). Il tema del *Westwerk* venne successivamente ripreso nella chiesa di San Michele a Hildesheim, cominciata immediatamente dopo l'anno mille: l'edificio è costituito in pianta da uno schema geometrico regolare, con un corpo centrale a tre navate sul quale si innestano due transetti, due cori e due absidi. Particolarità della navata di Hildesheim, comunque ancora con copertura lignea, sono i sostegni alternati che sorreggono una teoria di archi a tutto sesto: questo schema, che prevede una successione di pilastri e colonne, ebbe una notevole diffusione nell'Europa centrale.[12]

Un punto di svolta[13] venne segnato con la ricostruzione della Cattedrale di Spira (*Spira II*), riedificata nel 1080, appena venti anni dopo la conclusione della prima cattedrale (*Spira I*). Nel nuovo

San Michele a Hildesheim

La "nuova" Cattedrale di Spira

edificio venne ripresa la grandiosa pianta della chiesa precedente, con una navata altrettanto ampia e alta, ma questa volta venne coperta da volte a crociera in luogo di una copertura lignea. Inoltre venne ripreso nella navata il motivo decorativo delle semicolonne altissime addossate prima ai pilastri e poi proseguenti sulla parete fino quasi al soffitto. In Spira II questo effetto plastico venne potenziato, arrivando a creare tre livelli sovrapposti di pilastri e semicolonne, sopra a ciascuno dei quali corrispondeva lo sviluppo di un elemento portato: le volte, gli archi di accesso alle navate laterali, gli archetti ciechi attorno alle finestre. All'esterno venne realizzata una galleria che gira attorno alla cattedrale ad altezza dei matronei, caratterizzata da arcatelle su colonnine: servì per fondere alcune delle parti più antiche dell'edificio e venne ripresa in molte costruzioni della regione, per il bell'effetto chiaroscurale più che per una reale utilità pratica.



La Chiesa abbaziale di Santa Maria Laach

Un altro caposaldo dell'architettura di questo periodo è la chiesa abbaziale di Santa Maria Laach in Renania, iniziata nel 1093 e terminata nel XIII secolo. Nonostante il lunghissimo arco di tempo della costruzione, l'aspetto dell'edificio si presenta unitario e caratterizzato da un complesso accostamento di volumi differenti. La parte centrale è racchiusa dalla zona monumentale del transetto e dal *Westwerk*, entrambi affiancati da due torri (da un lato a base quadrata, dall'altro rotonda); inoltre all'incrocio del transetto con la navata si erge un corpo ottagonale, mentre il *Westwerk* è dominato da una robusta torre centrale a volumi sovrapposti, culminante con un tetto a spioventi, che segna il punto più alto della basilica. Le pareti esterne sono movimentale da lesene in pietra più scura e archetti pensili.

Importante per l'affermazione dello stile romanico[14] fu la cosiddetta scuola di Colonia. Prima dello scoppio della seconda guerra mondiale a Colonia si trovavano infatti numerose chiese romaniche caratterizzate da una terminazione triconica; è il caso ad esempio della chiesa di Santa Maria in Campidoglio, delimitata sul fronte est da tre absidi disposte ortogonalmente tra loro.

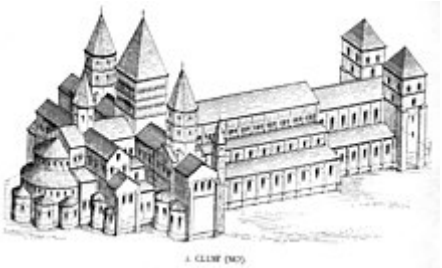
Fiandre

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte mosana***.

Francia

Borgogna

In Borgogna si trovava la potente abbazia di Cluny, per la quale, tra il 948 e il 981 fu ricostruita la chiesa (*Cluny II*), in sostituzione di quella originaria. Cluny II, oggi conosciuta solo tramite scavi archeologici, mostrava un ampio presbiterio e un coro tripartito con deambulatorio, diventando un modello abbastanza diffuso.



Ricostruzione di Cluny III

Fu però con la terza chiesa abbaziale (*Cluny III*), venne fondata nel 1088 che l'abbazia divenne un modello culturale in grado di influenzare un ampio ambito culturale. Era la più vasta chiesa della Cristianità grazie alle dimensioni colossali: lunga 187 metri, era dotata di nartece e aveva ben cinque navate, un coro allungato con deambulatorio con cappelle radiali, un doppio transetto e cinque torri. A cavallo fra XVIII e XIX secolo venne assaltata durante la Rivoluzione

francese, secolarizzata e - sebbene fosse la più grande abbazia europea - gradualmente demolita. Oggi ne rimangono solo pochi resti della crociera meridionale del transetto est e di una delle torri, che comunque danno un'idea delle sue dimensioni impressionanti.

Molte chiese della regione usarono la basilica di Cluny come modello[15], ed in particolare le chiese di pellegrinaggio, come per esempio a Paray-le-Monial: vi si ritrovano la struttura delle pareti della navata centrale e del transetto divise secondo tre ordini e la copertura con volte a botte. Interessante è notare come qui le arcate fossero già a sesto acuto (quindi non una prerogativa dello stile gotico) e i pilastri a fascio scanalati. Lungo tutta la chiesa corrono dei cornicioni che danno ritmo alla sequenza degli elementi decorativi.

Gli stessi motivi vennero usati con ancora maggior raffinatezza nella cattedrale di Saint-Lazare ad Autun, dove al posto delle semicolonne incassate nei pilastri si trovano semipilastri (o paraste), forse ripresi da analoghi motivi visibili nell'antica porta romana della città.

Distrutta come Cluny è la chiesa di Saint-Bénigne, una delle grandi basiliche francesi dei pellegrinaggi, fatta costruire poco dopo l'anno mille da Guglielmo da Volpiano, abate proveniente dalla sacra di San Michele. In questa chiesa oltre il transetto era presente una rotonda ispirata alla Cappella Palatina di Aquisgrana, con matronei e torri scalari esterne.

Inoltre in Borgogna ebbe grande impulso la scultura monumentale applicata all'architettura, che divenne uno degli elementi più riconoscibili del romanico.

Interno del transetto superstite di Cluny

Interno di Paray-le-Monial

Interno della Cattedrale di Autun

Linguadoca e Midi-Pyrénées

Anche la Linguadoca sviluppò precocemente lo stile romanico, sia per la crescita economica e demografica, sia per la disgregazione del potere centrale (che favoriva lo sviluppo di potenti abbazie), sia per l'afflusso di pellegrini che la resero una trafficata regione.

Per esempio a Tolosa venne edificata la basilica di Saint-Sernin, tappa dei pellegrinaggi, iniziata prima del 1080. Nel 1096 ne venne consacrato l'altare maggiore, ma i lavori si interruppero nel 1118, per poi arrivare alla conclusione della chiesa solo nel XIII secolo. La pianta venne prevista maestosamente ampia fin dall'inizio, con cinque navate, tra le quali quella centrale di grandiosa imponenza; l'area presbiteriale presenta un'ampia abside con deambulatorio e cappelle radiali e fu progettata con un'altissima torre all'incrocio del transetto con la navata; la copertura venne approntata con volte a botte. Magnifica fu la produzione scultorea che decorò la chiesa[16].

Contemporaneamente, nel vicino Midi-Pyrénées, veniva costruita un'altra tappa fondamentale del cammino di Santiago di Compostela, l'abbazia di Moissac, importante soprattutto per il chiostro realizzato verso il 1110. L'ampio spazio quadrangolare è celebre per i settantasei capitelli scolpiti ed è organizzato secondo l'alternanza di colonnine singole e binate. Ai lati dei pilastri d'angolo e centrali vennero inoltre sistemati dodici pannelli a bassorilievo con apostoli a grandezza naturale. Ancora nel cammino di Santiago di Compostela si nota la romanica ex cattedrale di Santa Maria a Oloron-Sainte-Marie, risalente al XII secolo ed eretta per volontà di Gastone IV, visconte di Béarn, sede episcopale dell'allora diocesi di Oloron.

Basilica di Saint-Sernin a Tolosa

Normandia

In Normandia già nel 1025 Guglielmo da Volpiano aveva eretto la chiesa abbaziale di Berné, con transetto absidato e volte a crociera nelle navate laterali. Tra gli archi e il cleristorio vennero inserite delle bifore (il triforio), che riproducevano le aperture di un matroneo inesistente.[17]

Guglielmo il Conquistatore aveva già iniziato un programma di importanti opere edilizie in Normandia e dopo la conquista dell'Inghilterra venne intrapreso con risultati simili anche nel nuovo territorio.

La chiesa abbaziale di Notre-Dame a Jumièges, costruita tra il 1040 e il 1067, venne edificata tenendo come esempio Berné e la primitiva abbazia di Mont-Saint-Michel. Presentava già alcune delle caratteristiche base del nuovo stile architettonico, che vennero sviluppate in edifici successivi:

- alta facciata con due torri gemelle ai fianchi, secondo una tipologia derivata dal *Westwerk* tedesco;
- navata centrale era particolarmente sviluppata in altezza;
- pareti della navata centrale divise in tre ordini: arcate di confine con le più piccole navate laterali, triforio e cleristorio;
- scansione delle stesse pareti interne con altissime semicolonne addossate;
- alternanza di colonne e pilastri con semicolonne addossate;
- presenza di una torre quadrata sull'intersezione tra il transetto e la navata;
- transetto con corridoi ricavati nello spessore muratorio;
- coro con deambulatorio;
- copertura lignea (del secolo successivo è la copertura con volte a crociera).

I resti dell'Abbazia di Jumièges

Interno della Cattedrale di Durham

Prima di partire per la fortunata spedizione alla conquista dell'Inghilterra, Guglielmo il Conquistatore e la moglie Matilde di Fiandra fondarono un'abbazia ciascuno a Caen (una maschile e una femminile), le cui chiese abbaziali sono tra i monumenti più importanti dell'epoca[18]. In particolare la chiesa abbaziale di Saint-Étienne (*Abbaye aux hommes*), fondata da Guglielmo, presenta molti elementi già usati a Jumièges, ma ulteriormente perfezionati e con un miglior coordinamento: le torri della facciata si elevano sulla prima campata delle navate laterali, ben allineate alla pianta, mentre a Jumièges avevano una collocazione più indipendente; all'interno sono potenziati sia il matroneo (e conseguentemente le arcate del triforio), sia la galleria superiore, con tre semicolonnine ai lati delle aperture dalle quali si dipartono cornici scalari ben ritmate; per questo la parete è più articolata, ma anche più spessa. Anche qui il soffitto era originariamente ligneo e venne sostituito nel corso del XII secolo con una struttura voltata.

Inghilterra

Dopo la conquista normanna anche in Inghilterra venne avviato un programma molto articolato per la costruzione di abbazie e cattedrali: Ely[19] (posteriore al 1081), Winchester, Norwich, Peterborough e Durham (1093-1133) erano tutte caratterizzate da una navata centrale snella e molto alta, con effetti decorativi sempre più spettacolari sulle facciate e con le pareti interne sempre più marcatamente movimentate da complessi schemi. A Durham, in particolare, tra il 1093 ed entro l'inizio del XII secolo il coro e la navata centrale erano già coperti con le volte a crociera a costoloni, probabilmente le più antiche d'Europa dopo quelle della cattedrale di Spira[20] e inoltre, per la prima volta, qui vennero sperimentate le volte a crociera a sesto acuto e a sei spicchi, con le quali ogni campata è sostenuta sei sostegni (invece di quattro).[21]

Dall'Inghilterra questa novità tornò in Normandia (infatti nel XII secolo quasi tutte le coperture vennero rifatte con volte a crociera, come nelle due abbazie di Caen, dove fu necessario demolire il triforio) per poi diffondersi nel continente.

Facciata di Saint-Étienne a Caen

Facciata dell'*Abbaye aux dames* (chiesa de La Trinité), Caen

Interno della cattedrale di Winchester

Spagna

Catalogna

In Catalogna l'arte romanica si manifestò con alcune peculiarità e si prolungò per tutto il XII secolo. Furono molto diffusi gli edifici religiosi di piccole dimensioni (in Italia sarebbero assimilabili alle pievi), con una struttura abbastanza fissa: unica navata "a sala", tetto a spioventi sorretti da volte a botte, triplice abside,

pareti costruite con piccoli conci e scandite all'esterno da lesene e arcatelle cieche, le stesse che si ritrovano nelle chiese del romanico lombardo.

Spesso un campanile è affiancato alle absidi e può presentare base quadrata o poligonale, con aperture crescenti nei piani più alti. In un primo momento la scultura non ebbe una produzione consistente, ma fece da decorazione privilegiata la pittura, con grandi affreschi di ascendenza bizantina, reinterpretati con una forte stilizzazione data dalle marcate linee nere di contorno[5].

Chiesa di Nostra Signora del Coll

Chiesa di San Clemente a Tahull

Monastero di Sant Pere de Galligants

Monastero di Sant Llorenç del Munt, a la Mola

Interno della Chiesa di Sant Esteve de Llanars

Spagna settentrionale

La Spagna settentrionale era molto legata alla Francia del Sud per ragioni politiche, economiche e per il collegamento delle strade dei pellegrini verso Santiago. Inoltre i territori strappati alla *Reconquista* avevano attirato conspicui flussi migratori. L'architettura e la scultura che qui si svilupparono presentano notevoli analogie con i coevi cantieri di Tolosa e di Moissac.[22]

Panteón de los Reyes, León

Tra i primi cantieri attivi con caratteristiche romaniche vi fu quello della chiesa di Sant'Isidoro a León, che venne rimaneggiata ampiamente entro la prima metà del XII secolo. Attiguo alla chiesa si trova il luogo di sepoltura reale del Panteón de los Reyes, dai pregevoli capitelli scolpiti e affreschi raffiguranti la *Maiestas Domini*, *Scene apocalittiche* e della *Vita di Cristo* sulle volte e i simboli dei *Mesi* nei medaglioni.

L'edificio più importante resta comunque il Santuario di Santiago de Compostela, ricostruito a partire dal 1075 con una pianta grandiosa simile a quella delle grandi chiese di pellegrinaggio francesi: cinque navate lunghe e sviluppate in altezza, matronei, transetto a triplice navata e una grande abside con deambulatorio e cinque cappelle laterali.[23]

Italia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura romanica in Italia***.

Sant'Abbondio a Como

L'architettura romanica in Italia presenta un panorama molto variegato con notevoli differenze da regione a regione. In particolare in Italia settentrionale si sviluppò, tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, uno stile massiccio, con largo uso del laterizio e forti influenze germanico-imperiali e romanico-francesi, in Toscana invece le città svilupparono propri stili, vivaci e riconoscibili, mentre Roma e le città dell'Italia meridionale rimasero centri abbastanza periferici,[24] e tuttavia espressero architetture peculiari grazie alle diverse influenze culturali.

Lombardia, Veneto ed Emilia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Romanico lombardo***.

Una delle prime zone a maturare le novità romaniche fu la Lombardia (all'epoca più ampia dei confini regionali attuali, comprendente anche l'Emilia e parte del Piemonte), grazie all'ormai secolare movimento di artisti lombardi in Germania e viceversa. La basilica di Sant'Ambrogio a Milano presenta una copertura con volte a crociera con costoloni tra le più antiche d'Europa.[25]

Importanti sono inoltre il precoce esempio della chiesa di Sant'Abbondio a Como e la basilica di San Michele Maggiore a Pavia. Abbastanza diffusa è anche la tipologia a pianta circolare, come quella del Duomo vecchio di Brescia, della rotonda di San Tomè in provincia di Bergamo e della rotonda di San Lorenzo nella città di Mantova.[26]

In Veneto si ricorda la basilica di San Zeno, a Verona, con impianto longitudinale a tre navate.[27] In Emilia di particolare valore sono il Duomo di Modena, una delle testimonianze più coerentemente unitarie di tutta l'architettura romanica italiana, il Duomo di Parma con annesso battistero, l'Abbazia di Nonantola e il complesso della basilica di Santo Stefano a Bologna.[28]

Toscana

Pisa

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Romanico pisano***.

Il romanico pisano si sviluppò al tempo in cui la città era una potente Repubblica Marinara e quindi si irradiò ai territori controllati o influenzati dalla città, come la Corsica, la Sardegna, la Toscana settentrionale, a partire da Lucca (dove si sovrappose alla classicistica tradizione locale rappresentata dalla basilica di San Frediano e dalla chiesa di Sant'Alessandro), fino a Pistoia e non mancano influenze pisane anche nel resto della Toscana (chiesa di Santa Maria della Pieve in Arezzo) e nell'Italia meridionale (cattedrale di Troia).[29]

Il Duomo di Pisa

La prima realizzazione fu il Duomo di Pisa, iniziato nel 1063-1064 da Buscheto e proseguito da Rainaldo; l'opera venne consacrata nel 1118, mentre nel 1173 iniziarono i lavori per il celebre campanile pendente. Elementi tipici del romanico pisano sono l'uso, sull'involucro esterno, dalle arcate cieche e delle loggette pensili, ispirate all'architettura lombarda, ma moltiplicate fino a coprire su ordini diversi intere facciate. Tra le caratteristiche che meglio identificano lo stile troviamo anche il motivo della losanga, derivato da modelli islamici nord-africani, e la bicromia a fasce alternate sulle pareti, derivata da modelli della Spagna musulmana.[30]

Altre architetture marcatamente romaniche pisane sono la basilica di San Pietro a Grado, presso Pisa, la chiesa di San Michele in Foro a Lucca e la basilica di Saccargia a Codrongianos in Sardegna.[31]

Firenze

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Romanico fiorentino***.

La facciata di San Miniato al Monte, Firenze

A Firenze si usarono alcuni elementi comuni al romanico pisano, ma con un'impronta molto diversa, caratterizzata da un'armonia geometrica che ricorda le opere antiche. Evidente è nel Battistero di San Giovanni il senso del ritmo nella scansione dei volumi esterni, tramite l'uso di riquadri, seguendo un preciso schema modulare che si ripete sugli otto lati. Un altro esempio fondamentale del rinnovato stile fiorentino è la chiesa di San Miniato al Monte (iniziata nel 1018 e completata gradualmente fino al XIII secolo), che presenta una struttura tipicamente basilicale e una scansione razionalmente ordinata della facciata bicroma. Se lo stile fiorentino non produsse molte opere, la sua influenza fu determinante per gli sviluppi successivi dell'architettura, essendo la base alla quale attinsero Francesco Talenti, Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti e gli altri architetti che svilupparono il Rinascimento. Per questo motivo, riguardo al romanico fiorentino, si parla anche di "proto-rinascimento".

Il rosone della chiesa di San Pietro, Tuscania

Nell'Italia centrale

A Roma si registrò un'attività edilizia in continuazione delle architetture in stile basilicale paleocristiano. Le maggiori opere sono da ricercarsi nelle decorazioni interne alle basiliche di Santa Maria in Cosmedin e Santa Francesca Romana; notevole è il chiostro della cattedrale di San Giovanni in Laterano. Nel Lazio settentrionale, a Tuscania, sorsero invece le chiese di Santa Maria Maggiore e di San Pietro, dove è evidente l'influenza nordica dei portali strombati e delle loggette poste in facciata.

Lo stile romanico si diffuse anche nella vicina Umbria, nelle Marche, dove è doveroso ricordare ad esempio il duomo di Foligno, il duomo di Assisi, il Duomo di San Ciriaco ad Ancona, fortemente influenzate dallo stile lombardo. Quest'ultimo, in particolare, vanta una planimetria a croce greca, assai inconsueta, e una delle cupole più antiche d'Italia, attribuita a Margaritone d'Arezzo (1270).

Anche in Abruzzo lo stile romanico fu ben rappresentato, soprattutto per quello che riguarda i centri posti sulla Via degli Abruzzi che in quegli anni rappresentava la principale arteria del territorio. Uno dei primi esempi è l'Abbazia di San Clemente a Casauria a Castiglione a Casauria. Di particolare importanza è, tuttavia, la basilica di Santa Maria di Collemaggio all'Aquila, la cui facciata bicroma — già tendente al gotico — presenta una curiosa influenza umbra (Duomo di Todi in particolare) e veneziana, dovuta alla varietà culturale delle maestranze impiegate.

Puglia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Romanico pugliese****.*

Basilica di San Nicola, Bari

La Puglia e i suoi porti erano usati dai pellegrini diretti in Terra santa e furono anche il punto di partenza per molti crociati nel 1090. L'elevato flusso di persone determinò la ricezione di una grande varietà di influssi (compreso quello lombardo) che si manifestò anche in architettura.[32] Tra gli edifici più antichi sono da ricordare la basilica di San Nicola a Bari, iniziata nel 1087 e terminata verso la fine del XII secolo[33], e la Cattedrale di Trani iniziata nel 1099 e portata a termine nel XII secolo senza il campanile, la cui costruzione è del secolo successivo[34]. Opere importanti sono inoltre la concattedrale di Bitonto, la cui costruzione risale alla fine del XII secolo[35], la concattedrale di Ruvo, la concattedrale di Troia, la cattedrale di Bovino, e la Cattedrale di Otranto eretta verso il 1088.[36]

La Cattedrale di Trani

Esternamente le chiese si presentano con un aspetto massiccio, come una fortezza, con la facciata spesso a salienti, chiusa ai lati da due torri e decorata con archetti pensili; talvolta compare un protiro secondo i modelli lombardi ed emiliani. Il motivo delle doppie torri rimanda invece a esempi transalpini, ed è spiegabile anche con la presenza normanna degli Altavilla.

Campania, Sicilia e Calabria

Le absidi del Duomo di Monreale

A sud di Roma, con l'eccezione della Puglia, lo sviluppo dell'architettura fu legato principalmente a modelli paleocristiani e normanni. L'apparato decorativo si rifaceva all'arte bizantina e, in Sicilia, anche araba. La ragione del fenomeno è da ricercare nelle molteplici vicende storiche, politiche e religiose che coinvolsero l'Italia meridionale. . Inoltre, riscontrabili soprattutto in Campania sono le influenze provenienti da Montecassino, importante centro culturale e artistico il cui schema di pianta appartiene alla tradizione basilicale paleocristiana. Si ricorda, ad esempio, il duomo di San Pietro a Sessa Aurunca, un edificio eretto agli inizi del XII secolo e completato con il vescovo Erveo (documentato tra il 1171 e il 1197).

Nel Duomo di Casertavecchia sono presenti finestre a ferro di cavallo nel transetto e archetti intrecciati poggianti su colonnine nel tiburio, come anche negli esempi amalfitani del chiostro dei Cappuccini (1212) e del Duomo (1266-1268).

Tipicamente normanni sono a Palermo edifici come *la Zisa* e con influenza araba la *Cuba* (1180), o anche le cupolette semisferiche della chiesa di San Giovanni degli Eremiti (1140 circa).

Architettura normanna con influenze bizantine sono invece le chiese della Martorana (1143) e la Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni (1143), coperte di mosaici. In Calabria la produzione artistica è completamente rivolta a Bisanzio, come testimonia la Cattolica di Stilo (X-XI secolo).[37]

Altri importanti esempi di edifici normanni dell'epoca sono le cattedrali di Cefalù (1131-1170 circa) e di Monreale: in entrambi sono mischiate più influenze, che vanno dalle esperienze cluniacensi nella zona dell'abside, agli archetti pensili tipicamente lombardi (a Cefalù), a quelli intrecciati di influenza araba (a Monreale), alla tripla abside e decorazioni geometriche anglo-normanne e figure zoomorfe di retaggio scandinavo nei capitelli dei chiostri; le due torri in facciata sono modelli transalpini, introdotti dai Normanni.[38]

Sardegna

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura romanica in Sardegna****.*

Basilica di Saccargia, Codrongianos (SS) particolare della facciata

L'architettura romanica in Sardegna ha avuto un notevole sviluppo sin dalle prime origini e per un lungo periodo. Le sue espressioni autonome non sono classificabili in uno stile unico, poiché nell'isola il romanico si è manifestato con risultati inediti ma in numerose forme. Questo a causa dell'insediamento nella Sardegna giudicale di numerosi ordini religiosi, provenienti da varie regioni italiane e dalla Francia.

Il primo edificio *romanico* eretto in Sardegna è stato la basilica di San Gavino a Porto Torres (ante 1065), fatta costruire dallo *Judike* di Torres Gonnario Comita de Lacon-Gunale. In quella occasione il *Judike* fece arrivare da Pisa "undici maestri di pietra e di muro". Alla morte di Gonnario subentrò il figlio Barisone I che proseguì nella costruzione della basilica e, primo fra tutti, cominciò la politica di immigrazione degli ordini monastici nell'isola, donando all'Abbazia di Montecassino un vasto territorio. La politica della immigrazione monastica fu intrapresa anche dagli altri *judikes* e da quel momento per diversi decenni nell'isola arrivarono monaci di numerosi ordini religiosi fra i quali: i cassinesi, i camaldolesi, i vallombrosani, i vittorini di Marsiglia, i cistercensi, ecc. A seguito di questo fenomeno, tramite il notevole impegno finanziario della nobiltà locale, furono fondate numerose chiese private, si ebbe così lo sviluppo dell'architettura romanica che, nell'isola, assunse dei caratteri originali e molto interessanti. Fra queste si possono citare la cappella palatina di Santa Maria del Regno di Ardara (SS), la vicina Basilica di Sant'Antioco di Bisarcio in comune di Ozieri (SS), San Michele di Plaiano nei dintorni di Sassari, la basilica di San Simplicio a Olbia, la chiesa di San Nicola di Silanis a Sedini, la Cattedrale di Santa Giusta dell'omonimo centro (OR), la chiesa di Santa Maria di Uta (CA) e la basilica di Saccargia a Codrongianos.

Architettura civile e militare

Il rinnovamento delle tecniche costruttive caratterizzò non solo di un altissimo numero di costruzioni religiose, ma permise anche un salto di qualità nella costruzione di architetture civili e militari. In particolare grazie al passaggio a tipi di muratura più regolare, con l'uso di pietre da taglio perfettamente squadrate, e grazie alla capacità di copertura di ampi spazi tramite le volte.

Le mura di Ávila

Architetture scomparse

Sebbene restino copiose testimonianze di edifici religiosi romanici in tutta Europa, le costruzioni a destinazione non religiose sono in massima parte scomparse[39]: rocche e castelli, abitazioni monumentali dei signori feudali, dopo aver perso la loro funzione residenziale e strategica, vennero in larga parte dismessi a partire dal XVI secolo, quando l'uso delle armi da fuoco li rese obsoleti: molti di essi caddero così in un'inesorabile rovina. Analoga sorte ebbero la gran parte delle fortificazioni urbane medievali.

Nelle città le case-torri furono costantemente abbattute e scapitozzate per ragioni urbanistiche, politiche e di sicurezza pubblica, dal XIII fino a tutto il XIX secolo[40].

Mura urbane

Torre di Londra, Londra

Tra gli esempi superstiti di questa stagione spiccano, per esempio, le monumentali mura di Ávila, in Spagna, iniziate nel 1090 e che si estendono tutt'oggi per un perimetro di oltre tre chilometri, con nove porte cittadine e ben ottantasei torri semicilindriche a distanza regolare. Nella loro grandiosità si può leggere di riflesso lo spirito combattivo degli spagnoli impegnati nella *Reconquista*.

Castelli

Il Castello di Rochester

I castelli dei signori feudali, oltre che residenza dei medesimi, erano dei veri e propri avamposti militari e centri di potere nel territorio. I primi in Europa a costruire fortificazioni di grande complessità furono i Normanni[41]: le fortezze della White Tower (1077-1097) nella Torre di Londra e il grande Castello di Colchester (Essex), forse opera di un progettista comune, sono tra i primi esempi pervenutoci di colossali masti in pietra, che si diffusero poi in tutti i territori normanni e in Europa continentale. La White Tower in particolare fu voluta da Guglielmo il Conquistatore in un luogo strategico entro le mura romane di Londra e presso il Tamigi, dove poteva controllare l'accesso alla città sia dal fiume sia dalla campagna. Usata a lungo come prigione, era stata in realtà costruita come alloggio per la famiglia reale, e la sua importanza è ancora più notevole se si considera come all'epoca della conquista le case in pietra fossero ben rare[42]. Grande alla base 32,50x36 metri, alta tre piani e con pareti spesse fino a 3,60 metri alla base, la torre era stata costruita con pietra calcarea bianca portata via mare da Caen, a sottolineare la nuova presenza dei conquistatori sulla scena inglese. Altre architetture che ne subirono l'immediata influenza furono il castello di Rochester (Kent), quello di Dover, di Hedingham (Essex), di Richmond (North Yorkshire) e di Newcastle upon Tyne (Northumberland), oltre allo spettacolare castello di Durham, che forma un maestoso complesso arroccato su un'alta rupe scoscesa, assieme al monastero e alla cattedrale.

Sempre i Normanni costruirono a Palermo, in Sicilia, il Palazzo dei Normanni, del XII secolo su un preesistente complesso arabo del IX secolo.

Il castello dei conti di Fiandra a Gand

Il castello di Dover

Il castello di Durham

Il castello di Hedingham

Il castello di Richmond (North Yorkshire)

Il castello di Newcastle upon Tyne

Torri urbane

Torri di San Gimignano

Le città medievali erano spesso punteggiate da innumerevoli torri. La tipologia più antica di torre medievale è a base circolare, una tipologia ripresa dalle fortificazioni murarie romane e che pare essere stata usata per scopi civili originariamente a Ravenna, per venire poi ripresa nelle torri scalari delle cattedrali nordeuropee. Nel periodo romanico si diffuse la tipologia a base quadrata o rettangolare, ma non mancano anche esempi torri a base poligonale.

Per ottenere altezze che arrivavano, nei casi più straordinari, a sfiorare i cento metri come nel caso della Torre degli Asinelli a Bologna (l'altezza era infatti metro del prestigio e della ricchezza dei proprietari), si costruivano solide fondazioni e si ispessiva la muratura alla base fino anche a più di due metri. Inoltre si ricorreva talvolta ad archi di scarico, che distribuivano il peso dei piani sui solidi muri laterali e sui contrafforti. Spesso le torri abitate avevano come *comfort* la presenza di ballatoi esterni in legno ai piani più alti che ampliavano la superficie calpestabile.

Un esempio straordinariamente conservato di insieme di torri medievali (dall'XI al XIV secolo) è la cittadina di San Gimignano in Toscana, dove sono ancora oggi presenti quattordici maestosi esemplari, delle più di settanta torri un tempo presenti. A Pavia sopravvivono ancora 60 torri medievali, quasi tutte risalenti al XII secolo, ma solo sei sono ancora integre, mentre le altre furono abbassate e inglobate negli

edifici adiacenti[43]. Quasi ogni torre era di proprietà di un gruppo familiare che, come in molte altri centri dell'Italia comunale, realizzava la torre vicino al palazzo o alle case della famiglia. Spesso, le stesse famiglie costruivano poi torri, di dimensione minore, presso i poderi che controllavano nelle campagne[44].

Infrastrutture

Per quanto riguarda le infrastrutture, il ponte medievale di Besalú, in Catalogna, risale al XII secolo ed è tra i più notevoli dell'epoca: la perfetta padronanza delle tecniche murarie e della costruzione degli archi permise di assecondare la conformazione del letto del fiume, consentendo anche l'edificazione di un solido portale al centro. Dopotutto risalgono a questo periodo le leggende sui ponti del diavolo, opere di ingegneria così avanzate per l'epoca, da essere credute artifici del Maligno.

Il ponte di Besalú

Note

1. ^ Pevsner, Fleming e Honour, voce "Romanico".
2. ^ Argan, p. 26.
3. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 258.
4. ^ Scrive Cesare Marchi nel saggio *Grandi peccatori, grandi cattedrali* (Bur saggi Rizzoli, 2014, pag. 35) a proposito del romanico: «Stile duro, penitenziale, simboleggia la fede aspra del Vecchio Testamento, [....]. È uno stile statico, che preme dall'alto verso il basso, la volta grava sui muri e sembra schiacciarli. Compatto e razionale come un sillogismo, il romanico è semplicità, unità, ordine; articolato e imprevedibile come i capitoli di un romanzo, il gotico è pluralità, libertà, slancio, sentimento, sogno».
5. De Vecchi e Cerchiari, p. 257.
6. ^ "Un nuovo mondo di forme", in *Arte in Italia* di Eleonora Bailati e Anna Finocchi; Loescher, Torino, 1988, pag. 287.
7. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 256.
8. ^ *L'arte romanica*, in "Storia dell'arte italiana" di Giulio Carlo Argan, volume primo, pag. 249, Sansoni, Firenze, 1977.
9. ^ "La chiesa romanica" in *La chiesa nel tempo, la narrazione dell'architettura sacra* a cura di Maria Luisa Mazzarello e Maria Franca Tricarico, pag. 26; edizioni Elledici Leumann, Torino, 2005.
10. ^ Zuffi, pp. 431-432.
11. ^ Pevsner, Fleming e Honour, voce *Germania*.
12. ^ Pevsner, p. 36.
13. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 262.
14. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 263.
15. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 266.
16. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 270.
17. ^ Zuffi, pp. 254-258.
18. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 264. Il testo scrive letteralmente "*tra le maggiori realizzazioni del romanico europeo*".
19. ^ Kubach, pp. 96-97, 142.
20. ^ Pevsner, p. 40.

21. ^ Zuffi, pp. 224-232.
22. ^ Zuffi, pp. 373-386.
23. ^ Zuffi, pp. 390-397.
24. ^ Watkin, p. 128.
25. ^ De Fusco, p. 51.
26. ^ Zuffi, pp. 550-566.
27. ^ Zuffi, pp. 608-611.
28. ^ Zuffi, pp. 580-585.
29. ^ Zuffi, pp. 500-506.
30. ^ Zuffi, pp. 501-502.
31. ^ Zuffi, pp. 506-507.
32. ^ Zuffi, p. 645.
33. ^ Zuffi, pp. 664-665.
34. ^ *CATTEDRALE*, su *itc.cnr.it*. URL consultato il 20 settembre 2021.
35. ^ *CATTEDRALE*, su *itc.cnr.it*. URL consultato il 20 settembre 2021.
36. ^ Zuffi, pp. 658-670.
37. ^ Zuffi, pp. 741-743.
38. ^ Zuffi, pp. 738-741.
39. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 251.
40. ^ Vincenzo Castelli e Sonia Bonucci, *Antiche torri di Siena*, Betti Editrice, Siena 2005.
41. ^ Watkin.
42. ^ Watkin, p. 104.
43. ^ *Torri Medievali*, su *pavialcentro*. URL consultato il 6 marzo 2019 (archiviato dall'url originale il 7 febbraio 2019).
44. ^ (**EN**) Fabio Romanoni, *Sicurezza e prestigio: le torri "familiari" nel contado pavese, in Motte, torri e caseforti nelle campagne medievali (secoli XII- XV), a cura di R. Comba, F. Panero, G. Pinto, Cherasco, 2007.*. URL consultato il 6 marzo 2019.

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Edizioni Dedalo, 1993, ISBN 978-88-220-3313-0.
- Liana Castelfranchi Vegas, *L'arte del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1994, ISBN 978-88-16-60155-0.
- Roberto Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso, 1993, ISBN 88-85098-24-X.
- Renato De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Bari, Laterza, 1999, ISBN 978-88-420-4295-2.
- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 978-88-451-7107-9.
- Hans E. Kubach, *Architettura romanica*, Milano, Electa, 1972, ISBN 978-88-435-2474-7.
- Raymond Oursel, *Il firmamento dell'arte romanica. La Francia del XII secolo*, Milano, Jaca Book, 1992, ISBN 978-88-16-60124-6.
- Nikolaus Pevsner, John Fleming e Honour Hugh, *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 1992, ISBN 978-88-06-13069-5.
- Nikolaus Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, Roma-Bari, Laterza, 2002, ISBN 978-88-420-3930-3.

- Renata Serra, *Sardegna Romanica*, Milano, Jaca Book, 1988, ISBN 88-16-60096-9.
- Mayer Shapiro, *Arte Romanica*, Torino, Einaudi, 1988, ISBN 88-06-052934.
- Guido Tigler, *Toscana Romanica*, Milano, Jaca Book, 2006, ISBN 88-16-60350-X.
- David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, 1990, ISBN 88-08-13946-8.
- Roberto Cassanelli e Paolo Piva, *Lombardia romanica*, Milano, Jaca Book, 2011, SBN IT\ICCU\MIL\0801613.
- Stefano Zuffi, *La Storia dell'Arte. Il Romanico*, vol. 4, Milano, Electa, 2006, SBN IT\ICCU\NAP\0757458.
- *Glossario illustrato di termini architettonici e non osservati nel percorso cittadino* (PDF), FAI, Societa' Dante Alighieri, Provincia Autonoma di Bolzano.

Voci correlate

- Arte romanica
- Scultura romanica
- Architettura romanica in Italia
- Architettura neoromanica

Altri progetti

- Wikiversità contiene risorse su **architettura romanica**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**architettura romanica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Romanesque_architecture?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (IT, DE, FR) *Architettura romanica*, su *hls-dhs-dss.ch*, Dizionario storico della Svizzera.
- (EN) *Architettura romanica*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 16440 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=16440) · LCCN (EN) sh85006861 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85006861) · BNE (ES) XX528836 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX528836) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX528836) · BNF (FR) cb119309499 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119309499) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119309499) · J9U (EN, HE) 987007295559305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295559305171) · NDL (EN, JA) 00569672 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00569672)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Architettura_romanica&oldid=133214668"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 apr 2023 alle 17:53.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Romanico lombardo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Voce principale: ***architettura romanica in Italia***.

Il **romanico lombardo** si sviluppò tra gli ultimi decenni dell'XI secolo e il XII secolo in un'area più vasta della regione Lombardia, comprendente anche l'Emilia e una parte del Piemonte (non va infatti dimenticato che nel medioevo, come pure fino a quasi l'unità d'Italia, il toponimo "Lombardia" veniva utilizzato per indicare gran parte dell'Italia settentrionale[1]) e influenzò una larga parte dell'Italia, fino all'Umbria, alle Marche, al nord del Lazio, ed in parte anche la Puglia e la Sardegna.

Atrio e facciata di Sant'Ambrogio, Milano

La Lombardia fu la prima zona italiana a ricevere le novità artistiche dall'Oltralpe, grazie all'ormai secolare movimento di artisti lombardi in Germania e viceversa, ma soprattutto a esportare tecniche costruttive avanzate come ad esempio le volte in pietra e anche caratteri stilistici come gli archetti pensili e le lesene (non a caso chiamate in Francia *bandes lombardes*).

Dal 2007 il Consiglio d'Europa ha promosso un Itinerario Culturale del Consiglio d'Europa ideato per valorizzare, studiare e promuovere il patrimonio artistico e la conoscenza dell'arte romanica in Europa: Transromanica, individuando, nell'ambito del romanico lombardo, tre monumenti di particolare interesse: il duomo di Modena, la basilica di San Michele Maggiore a Pavia e l'abbazia di Vezzolano[2].

Indice

Architettura
- Lombardia
- Emilia
- Altre zone d'influenza

Scultura
- I Maestri comacini
- Wiligelmo
- I seguaci di Wiligelmo
- Niccolò
- I maestri campionesi
- Benedetto Antelami

Pittura

Il mosaico
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti

Architettura

Lombardia

Interno di Sant'Ambrogio, Milano

Una delle prime chiese pervenuteci, con elementi significativi delle novità dello stile romanico è la basilica di Santa Maria Maggiore a Lomello, costruita tra il 1025 e il 1050, con forti richiami all'architettura ottoniana: fu una delle prime chiese in Italia che fu coperta nelle navate laterali da volte a crociera, invece delle tradizionali travature. All'interno, al posto dei colonnati basilicali, si trovano pilastri con due semicolonne affiancate ai lati. Le semicolonne reggono gli archi divisori, mentre i pilastri si prolungano in paraste fino alle imposte del soffitto, dove trovano posto alcuni originali arconi in mattoni, che attraversano la navata centrale. La particolare conformazione dei prolungamenti dei pilastri e delle semicolonne fa sì che i blocchi d'imposta (al posto dei capitelli) creino una sorta di decorazione cruciforme sulle pareti.

Sempre di influsso germanico è la piccola chiesa di San Pietro al Monte di Civate, dove sono presenti due absidi opposte, secondo modelli carolingi.

Nella zona del comasco si ripresero modelli nordeuropei, come mostra la basilica di Sant'Abbondio, a cinque navate a coperta a travi lignee, dove è presente un doppio campanile nello stile dei *Westwerk* tedeschi. Altre peculiarità sono la presenza precoce di archetti ciechi e lesene nella muratura esterna, costituita in pietra locale invece del tipico laterizio usato a Milano e a Pavia.

Tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, in uno stile romanico già maturo, venne ricostruita la basilica di Sant'Ambrogio a Milano, dotandola di volte a crociera costolonate ed un disegno molto razionale, con una perfetta corrispondenza tra il disegno in pianta e gli elementi in alzato. In pratica ogni arco delle volte poggia su un semipilastro o una semicolonna propria che sono poi raggruppati nel pilastro a fascio, la cui sezione orizzontale non è quindi casuale, ma legata strettamente a ciò che sostiene. La facciata (detta a capanna) presenta due logge sovrapposte, quella inferiore ha tre arcate uguali e si ricongiunge con il perimetro interno del portico, quella superiore ha cinque arcate che scalano in altezza assecondando il profilo degli spioventi. Presenta anche degli archetti pensili, cioè file di piccoli archi a tutto sesto che "ricamano" la cornice marcapiano e gli spioventi. Il quadriportico invece venne ricalcato sulla precedente struttura paleocristiana, sebbene avesse ormai cambiato funzione: non più luogo per contenere i catecumeni, ma sede di riunioni ed assemblee religiose o civili.

L'isolamento stilistico di Sant'Ambrogio di Milano non doveva essere spiccato quanto oggi rispetto all'epoca della ricostruzione, quando esistevano altri monumenti oggi andati perduti o pesantemente manomessi nei secoli, come le cattedrali di Pavia, di Novara e di Vercelli. Restano comunque

San Michele Maggiore a Pavia

riecheggiamenti del modello di Sant'Ambrogio nella chiesa dei Santi Celso e Nazaro, sempre a Milano, o in chiese extraurbane come chiesa di San Sigismondo a Rivolta d'Adda.

La rotonda di San Tomè, *unanimemente considerata monumento del romanico maturo*[3], sita in provincia di Bergamo si distingue per la pianta circolare, per l'armonia dei volumi cilindrici sovrapposti, per l'originalità della struttura interna suddivisa in percorsi delimitati da colonne e capitelli di particolare bellezza e pregio artistico.

Rotonda di San Tomè

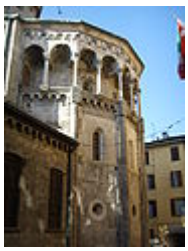
Il matroneo sovrapposto al corpo principale è caratterizzato, anch'esso, da colonne sovrastanti quelle del corpo inferiore, culminati da capitelli scolpiti con motivi diversi che riproducono ornature longobarde, episodi biblici e figure zoomorfe. La lanterna chiude la struttura rendendo un effetto di grande fascino e di elegante snellezza.

Altri esempi di chiese romaniche lombarde a pianta circolare sono il Duomo vecchio di Brescia e la Rotonda di San Lorenzo a Mantova.

Altri sviluppi sono testimoniati per esempio dalla basilica di San Michele Maggiore a Pavia, con la facciata costituita da un unico grande profilo pentagonale con i due spioventi, tripartito da contrafforti a fascio, e, nella parte alta, decorato da due gallerie simmetriche di archetti su colonnine, che seguono il profilo della copertura; il forte sviluppo ascensionale è sottolineato anche dalla disposizione delle finestre, concentrate nella zona centrale. La straordinaria decorazione con fasce scolpite che attraversano orizzontalmente l'intera facciata è oggi gravemente compromessa dal degrado della pietra arenaria nella quale vennero scolpite.

Il modello di San Michele venne ripreso anche nella chiese pavesi di San Teodoro e di San Pietro in Ciel d'Oro (consacrata nel 1132), e venne sviluppato nel duomo di Parma (fine XII-inizio XIII secolo).

Absidi di Sant'Abbondio (Como, XI secolo)



Abside della basilica di San Fedele (Como)

Complesso monumentale di Galliano

La Rotonda di San Lorenzo a Mantova

Il Duomo vecchio di Brescia

La Basilica di San Pietro in Ciel d'Oro

La Chiesa di San Teodoro, Pavia.

Emilia

Il duomo di Modena

La maggior parte delle città romane lungo la via Emilia si dotarono in quest'epoca di monumentali cattedrali, fra le quali mantengono tuttora ben visibile l'impianto medievale il duomo di Parma, il duomo di Modena e Fidenza, mentre il duomo di Reggio Emilia venne pesantemente trasformato nei secoli successivi.

Il duomo di Modena è la testimonianza pervenutaci in maniera più coerentemente unitaria. Una lapide murata all'esterno dell'abside maggiore riporta come data di fondazione il 23 maggio 1099 e indica anche il nome dell'architetto, il *magister* Lanfranco, di origine lombarda (forse comasca), anche se studi recenti ipotizzano una sua origine veronese. Fu costruita in poche decine d'anni, per questo non presenta inserimenti gotici significativi. A tre navate prive di transetto e con tre absidi, era coperta anticamente da capriate lignee, che vennero sostituite con volte a crociera a sesto acuto soltanto durante il XV secolo. Le pareti della navata centrale poggiano su pilastri alternati a colonne e presentano un triforio con trifore che simulano un finto matroneo e un cleristorio dove si aprono le finestre. All'esterno l'articolazione dello spazio riflette quella interna, con una serie continua di loggette ad altezza di "matroneo", che cingono tutt'intorno il duomo, racchiuse da arcate cieche. La facciata a spioventi riflette la forma interna delle navate, ed è tripartita da due poderose paraste mentre il centro è

dominato dal portale con protiro a due piani (il rosone ed i portali laterali sono invece più tardi). Di straordinario pregio e importanza è il corredo scultoreo composto dai celebri rilievi di Wiligelmo e dei suoi seguaci.

Il duomo di Parma venne iniziato alla fine del XII secolo e terminato nel corso del Duecento, con il campanile e il protiro sulla facciata. La cattedrale presenta una pianta molto complessa, soprattutto nella zona absidale e nel grande transetto, pure coronato da absidi su entrambi i lati. Anche qui come a Modena ed in particolare come a Pavia, la facciata è movimentata da loggette pensili, sia oblique, sotto gli spioventi, sia in un doppio ordine orizzontale, che creano un ritmato effetto di chiaroscuro assieme alla delicata policromia dovuta all'uso di pietre diverse: arenaria, pietra grigia e marmo rosa di Verona. Parma è famosa per le opere scultoree di Benedetto Antelami. La costruzione delle cattedrali di Piacenza, Parma, Reggio, Modena, Ferrara sancisce l'affermarsi dell'età comunale in cui il nascente Comune rappresenta la continuità ideale con il glorioso municipium romano. Il modello architettonico romanico concilia l'impianto della basilica romana con la struttura chiesastica borgognona.[4]

Vicino per datazione e per stile è il duomo di Piacenza, costruito su iniziativa del Comune dopo la conquista dell'autonomia (1126). A Piacenza lavorò lo scultore Niccolò.

Di particolare interesse sono l'abbazia di Nonantola, il duomo di Fidenza e il complesso di Santo Stefano a Bologna.

Il duomo di Parma

Il duomo di Piacenza

Il duomo di Reggio Emilia (rimaneggiato in seguito)

Abbazia di Nonantola

Basilica di Santo Stefano a Bologna

Altre zone d'influenza

Una diretta filiazione dello stile del duomo di Modena è la basilica di San Zeno a Verona, dove sono citati quasi tutti gli elementi architettonici, dalla facciata a spioventi tripartita, alla galleria di loggette (sebbene qui interpretata con doppie colonnine), ai grandi pannelli scultorei accanto al portale, all'articolazione interna. Il resto del Veneto fu dominato dalle influenze bizantine che filtravano da Venezia, ma una citazione di modi lombardi è riscontrabile nei due ordini di loggette lungo la zona absidale del duomo di Murano.

Basilica di San Zeno, Verona

In Piemonte le influenze lombarde si sommarono a quelle del romanico francese, provenzale, come nella Sacra di San Michele o nella chiesa dei Santi Pietro e Orso ad Aosta. In Liguria il linguaggio stilistico lombardo venne ulteriormente filtrato e mischiato con influenze pisane e bizantine, come nel duomo di Ventimiglia o nelle chiese genovesi di Santa Maria di Castello, San Donato, Santa Maria delle Vigne e San Giovanni di Pré, compresi i corredi scultorei originari.

Duomo di San Ciriaco, Ancona

Anche in Toscana e in Umbria alcune chiese mostrano influenze lombarde, sebbene combinate con elementi più classici desunti da vestigia antiche sopravvissute. È il caso dell'abbazia di Sant'Antimo, della basilica di Santa Maria Infraportas a Foligno, delle chiese di San Salvatore a Terni o Santa Maria Maggiore ad Assisi, del Duomo di Todi.

Nelle Marche i modelli offerti dall'architettura emiliana vengono rielaborati con originalità e combinati con elementi bizantini. Per esempio la chiesa di Santa Maria di Portonovo presso Ancona (metà dell'XI secolo) o la Cattedrale di San Ciriaco (fine XI secolo-1189), presentano una planimetria a croce greca con una cupola all'incrocio dei bracci e un protiro in facciata che inquadra un portale fortemente strombato.

Anche nel Lazio settentrionale gli influssi lombardi pervennero filtrati dall'Umbria e vennero fecondati con l'ininterrotta tradizione classica: a Montefiascone con la chiesa di San Flaviano (inizio XII secolo), a Tarquinia con chiesa di Santa Maria in Castello (iniziata nel 1121), a Viterbo con più basiliche (Santa Maria Nuova, San Francesco a Vetralla, il duomo, San Sisto, San Giovanni in Zoccoli).

In Sardegna nel X e XI secolo si manifesta un «particolare atteggiamento» di fronte alle due nuove correnti lombarda e toscana,[5] che spesso vengono fuse producendo dei risultati inediti. Come nel caso della chiesa di San Nicola di Trullas (ante 1115) a Semestene (SS), della cappella palatina di Santa Maria del Regno (1107) ad Ardara o del San Nicola di Silanis (ante 1122) di Sedini (SS), la basilica di San Simplicio a Olbia (XI-XII sec.) e la Chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari (XII sec.), solo per citarne alcune.

Edicola con colonnine ofitiche della Chiesa di San Pietro di Bosa, attribuita ad Anselmo da Como

Ad epoca più tarda risale la Chiesa di San Pietro di Zuri (Ghilarza) sulla cui facciata compare un'epigrafe che ricorda la data di consacrazione, il 1291, ed il maestro che eseguì i lavori: Anselmo da Como[6]. Allo stesso autore sono stati attribuiti gli interventi sulla facciata della chiesa di San Pietro (1053-1073, ripresa nel XIII secolo) a Bosa (OR) dove sul colmo della facciata appare un'edicola con le colonnine ofitiche.

Santi Maria e Donato, Murano

San Donato, Genova

Basilica di Santa Maria Infraportas, Foligno

Chiesa di San Pietro di Zuri (Ghilarza) di Anselmo da Como

Scultura

I Maestri comacini

Tra i primi maestri del romanico lombardo ci sono una serie di maestri anonimi che lavorarono inizialmente nella zona di Como (e per questo detti maestri comacini[7]). Questi scultori si spostavano molto e la loro opera è documentata su tutte le prealpi, nella Pianura Padana, nel Canton Ticino ed alcuni di loro si spinsero a lavorare fino in Germania, Danimarca e Svezia.

Tra le migliori opere di questa scuola ci sono la decorazione esterna della basilica di Sant'Abbondio a Como, oppure il coro della basilica di San Fedele, sempre a Como, con figure zoomorfe, mostri, grifoni, ecc.

In queste rappresentazioni le figure umane sono rare e caratterizzate da un aspetto tozzo e poco realistico. Ben più notevole è la loro maestria nel raffigurare figure animali e complessi intrecci vegetali, dovuta forse al fatto di poter contare sui modelli di stoffe e altri oggetti orientali. Il rilievo è piatto e stilizzato, ed ampio è il ricorso al trapano per creare un netto distacco con lo sfondo, di profondità fissa, per dare effetti di chiaroscuro.

Wiligelmo

Wiligelmo è il maestro delle sculture della facciata del duomo di Modena, il cui nome è tramandato da una lastra posta sul duomo stesso, dove i cittadini riconoscenti fecero scolpire una frase in lode del maestro.

Per Modena scolpì diversi rilievi tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, tra i quali i più famosi sono i quattro grandi pannelli con le *Storie della Genesi* (*Creazione*, *Peccato dei progenitori*, *Uccisione di Abele*, *Punizione di Caino e l'Arca di Noè*), che segnano la ripresa della scultura monumentale in Italia. Il complesso figurativo rappresenta un'allegoria della salvezza umana e della riconciliazione con Dio.

La *Creazione di Eva*, Wiligelmo, nel duomo di Modena

Wiligelmo è famoso per il linguaggio immediato, chiaramente intelligibile da più strati di popolazione. Inoltre sviluppò uno stile dotato di capacità notevoli nella resa dei volumi, nella descrizione narrativa, nell'attenzione alla resa delle espressioni e dei dettagli.

I seguaci di Wiligelmo

Sempre a Modena operarono numerosi maestri lapicidi, come il Maestro delle Storie di San Geminiano (attivo verso il 1130, dotato di grande inventiva, ma meno espressivo di Wiligelmo), il Maestro di Artù (più decorativo e meno drammatico) e il Maestro delle Metope. Quest'ultimo artista anonimo, attivo nel primo quarto del XII secolo, scolpì un *unicum* con le fantasiose rappresentazioni dei popoli più remoti della terra che attendono ancora il messaggio cristiano; importante è la comparsa nel suo stile di elementi minuziosi e raffinati, derivati dalla scultura borgognona, dall'intagli di avori e dall'oreficeria.

Niccolò

Niccolò, lunetta di *San Giorgio*, Ferrara

Lo scultore conosciuto con il nome di Niccolò, allievo o comunque conoscitore di Wiligelmo, è il primo maestro del quale si conosca un *corpus* di opere firmate, ben cinque, che permettono di ricostruire i suoi spostamenti attraverso l'Italia settentrionale.

La prima opera firmata *Nicolaus* è del 1122 e consiste nel portale destro della facciata del duomo di Piacenza, dove sono raffigurate le *Storie di Cristo* sull'architrave, caratterizzate da uno stile efficacemente narrativo, ma da un rilievo piuttosto schiacciato, che è bilanciato da una maggiore raffinatezza nei dettagli e un preziosismo quasi "pittorico". Questo stile ebbe un largo seguito a Piacenza, come negli anonimi artisti delle *formelle dei Paratici*, nella navata centrale, che rappresentano le corporazioni delle arti e mestieri che avevano finanziato la costruzione della cattedrale.

La seconda testimonianza di *Nicolaus* si trova nella sacra di San Michele, in Val di Susa, in Piemonte, dove verosimilmente lavorò tra il 1120 e il 1130. Qui si trova la *Porta dello zodiaco*, con gli stipiti decorati da rilievi dei segni zodiacali, simili a quelli dei *popoli fantastici* nella *Porta dei Principi* di Modena, si riscontrano influenze del linearismo della scuola scultorea di Tolosa.

Nel 1135 Niccolò si trovava a Ferrara per lavorare di nuovo a un protiro, dove per la prima volta venne scolpito anche il timpano, come si faceva già da un paio di decenni in Francia, poi lo troviamo nel 1138 nel cantiere della Basilica di San Zeno a Verona, ancora al lavoro a un timpano policromo, e infine nel 1139 troviamo le ultime sue opere nel duomo di Verona: una *Madonna in Trono*, un'*Annunciazione* ed un'*Adorazione dei Magi* sempre nel portale. Niccolò introduce elementi derivati dall'Aquitania e dal Nord della Spagna.[8]

I maestri campionesi

L'ultima fase della decorazione del duomo di Modena venne realizzata dai cosiddetti Maestri campionesi, poiché originari di Campione d'Italia, tra i quali spicca l'attività di Anselmo da Campione (attivo verso il 1165). Scolpirono il pontile nella cattedrale e ricavarono il grande rosone sulla facciata.

Lavorarono anche negli altri principali cantieri della regione.

Benedetto Antelami

La *Crocefissione* del duomo di Parma

Benedetto Antelami lavorò al complesso monumentale del duomo di Parma almeno dal 1178, come figura nella lastra della *Deposizione* proveniente da un pontile smembrato. La sua attività si colloca al confino tra l'arte romanica e quella gotica, sia per datazione che per stile. Egli ebbe probabilmente modo di visitare i cantieri provenzali, forse addirittura quelli dell'Île-de-France. Nella celebre *Deposizione* egli raffigurò il momento nel quale il corpo di Cristo viene calato dalla croce, con vari elementi tratti dall'iconografia canonica della *Crocefissione* (i soldati romani con la veste di Cristo, il sole e la luna, le personificazione dell'*Ecclesia* e della *Sinagoga*, ecc.) e della *Resurrezione* (le tre Marie). Particolarmente raffinata è l'esecuzione ed anche il risultato nella modellazione dei corpi umani è meno tozzo delle figure di Wiligelmo. Rispetto al maestro modenese è invece inferiore la dinamica della scena, con le figure ferme in pose espressive. L'impressione di spazialità data dai due piani sovrapposti sui quali sono posti i soldati che tirano a sorte le vesti è il primo esempio del genere in Italia.

Scolpì nello stesso periodo anche la cattedra episcopale, con poderose figure altamente plastiche e dotate di un notevole espressività.

Nel 1180-1190 fu con la bottega a Fidenza dove decorò la facciata del duomo con vari rilievi, tra i quali spiccano le statue a tutto tondo dei due *Profeti* entro nicchie accanto al portale centrale: la ripresa della scultura a tutto tondo (sebbene in questo caso la collocazione architettonica non permetta allo spettatore di apprezzarne più punti di vista) non ha precedenti sin dalla statuaria tardo-antica.

Il suo capolavoro è il battistero di Parma (dal 1196), forse influenzato da quello pisano, dove le sculture creano un unico insieme sia all'interno che all'esterno, con un ciclo che si può schematizzare nella trattazione della vita umana e della sua redenzione.

Pittura

Combattimento di figure mostruose, chiesa di San Giacomo a Kastelaz, Termeno (BZ)

In Lombardia esistono splendide testimonianze di affreschi romanici a Civate (Lecco), come nella chiesa di San Calocero e in San Pietro al Monte, questi ultimi documentati nella maggior parte della bibliografia sulla pittura romanica. Un altro notevole ciclo di affreschi di quest'epoca si trova in S.Martino a Carugo (Como).

Un interessante esempio di affrancamento dagli stilemi dominanti dell'arte bizantina è costituito dalle pitture ancora esistenti in area altoatesina.

Per esempio nella cripta della chiesa di Montemaria a Burgusio (1160 circa), un *Cristo in maestà con cherubini e i Santi Pietro e Paolo* ricorda i risultati della miniatura ottoniana.

Più originali sono i frammentari affreschi della Chiesa di San Giacomo a Termeno sulla Strada del Vino, dove si trova una scena con *Combattimento di figure mostruose* (inizi del XIII secolo[9]) caratterizzati da un forte senso del movimento e da un tratto sciolto ed elegante.

Nel ciclo del Castello di Appiano (inizi del XIII secolo) si trovano figure allungate che sembrano anticipare le scene cortesi del periodo gotico. Importante è anche la vena naturalistica di queste pitture, che più si discosta dai modelli bizantini, come nell'affresco con il *Sacrificio di Isacco* (chiesa di San Jacopo di Grissiano, frazione di Tesimo, inizio del XIII secolo) dove lungo il profilo di un arco è dipinto un asino carico di fascine di legno che fatica a salire, sullo sfondo delle innevate cime dolomitiche.

Cristo in maestà, cripta della chiesa dell'Abbazia di Montemaria, Burgusio

Le vergini folli, Castello di Appiano

Sacrificio di Isacco, Chiesa di San Jacopo, Grissiano

Il mosaico

Alla eccezionale ripresa edilizia che caratterizzò l'Europa occidentale nei secoli XI e XII è strettamente connessa la fioritura del mosaico pavimentale, assai apprezzato dalle classi agiate e ampiamente presente (fino alla prima metà del Duecento) in edifici sacri e civili. Il mosaico pavimentale romanico presenta alcune caratteristiche peculiari, come l'uso di pochi colori sull'intera superficie decorata, quasi esclusivamente il bianco, il nero e il rosso e la commistione di tessere e lastre di marmo. Un nucleo uniforme e particolarmente ricco di mosaici è formato dai pavimenti musivi dell'Italia nord- occidentale, dall'Emilia alla Lombardia al Piemonte, caratterizzati da rapporti stilistici e compositivi molto stretti con la scultura e soprattutto con la miniatura regionali, da un certo gusto per la policromia e da programmi iconografici particolarmente complessi, spesso basati non solo su repertori biblici, ma anche su bestiari, fonti mitologiche e letterarie. Al *libro dei Maccabei* sono dedicati sia i mosaici della abbazia di San Colombano a Bobbio sia quelli del duomo di Casale Monferrato, stile analogo mostra il mosaico pavese del presbiterio della basilica di San Michele Maggiore (anch'esso, come gli altri menzionati, della prima metà del XII secolo) dove un soggetto biblico, la vittoria di Davide contro Golia, è associato a un episodio della mitologia classica, l'uccisione del Minotauro per mano di Teseo nel labirinto. Lo stesso mosaico di San Michele Maggiore riprende anche un tema diffusissimo: la rappresentazione del tempo attraverso la personificazione dell'anno e dei mesi, ciascuno associato ai lavori agricoli che lo caratterizzano, tema ripreso dal mosaico della cripta della basilica di San Savino a Piacenza, dove compaiono anche le figure delle Virtù Cardinali, presenti a loro volta nel mosaico presbiterale della cappella di Santa Maria a San Benedetto Po, nei mosaici della chiesa di Santa Maria del Popolo a Pavia (ora nei Musei Civici della città) e in quello del Camposanto dei Canonici a Cremona. Mentre mancano completamente nei mosaici soggetti legati al Nuovo Testamento e immagini che sarebbe stato irrispettoso calpestare, come quelle della Vergine

o della croce, e meno rare sono le narrazioni di storie di santi, come la passione di Sant'Eustacchio, rappresentata (intorno alla fine dell'XI secolo) in un mosaico della chiesa di Santa Maria del Popolo a Pavia (ora nei Musei Civici della città)[10].

Libro dei Maccabei, Abbazia di San Colombano, Bobbio

Il labirinto, Basilica di San Michele Maggiore, Pavia

Ciclo dei mesi, Basilica di San Savino, Piacenza

Ciclio dei mesi, dalla chiesa di Santa Maria delle Stuoie, Pavia, Musei Civici

*Sansone che uccide il leon*e, Collegiata di Sant'Orso, Aosta

Note

1. ^ *Lombardia*, su *treccani.it*.
2. ^ *Home*, su *transromanica.com*.
3. ^ C. R. Nodari, P. Manzoni, *ibid.*, p. 73.
4. ^ *Emilia-Romagna*, Touring Editore, pag. 39.
5. ^ ARGAN G.C., L'architettura protocristiana, preromanica e romanica, Bari, 1978. p.45
6. ^ Raffaello Delogu, L'architettura del medioevo in Sardegna, Roma, 1953, pp.201-206
7. ^ anche se c'è chi ritiene che il termine sia una volagarizzazione del latino *cum machinis*, cioè "muniti di strumenti meccanici"). Col termine "maestri comacini" spesso ci si riferisce a delle squadre di costruttori che realizzavano delle grandi opere costruttive con l'ausilio di macchine. È tuttavia documentata una costante migrazione di maestranze comasche per tutto il medioevo che si spostavano in molte regioni d'Europa, per realizzare opere di rilevante importanza tecnica.
8. ^ *Emilia-Romagna*, Touring Editore, pag. 40.
9. ^ Helmut Stampfer, Thomas Stephan, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Jaca Book, 2008, p. 225, ISBN 978-88-16-60389-9.

10. ^ Carlo Bertelli, *Lombardia medievale. Arte e architettura*, Milano, Skira, 2003, pp. 325-333.

Bibliografia

- Carlo Bertelli, *Lombardia medievale. Arte e architettura*, Milano, Skira, 2003.
- Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte'*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999.
- Roberto De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Bari, 1999.
- Hans Erich Kubach, *Architettura Romanica*, Milano, 1998.
- Roberto Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300-collana "Storia dell'arte in Sardegna"*, Nuoro, Ilisso, 1993.
- Paola Tamborini, *Pittura d'età ottoniana e romanica*, in *Storia di Monza e della Brianza*, II, Milano, 1984.
- Mariaclotilde Magni, *Architettura romanica comasca*, Milano, 1960.
- Heinrich Decker, *Italia Romanica*, Vienna-Monaco, 1958.
- Raffaello Delogu, *L'architettura del medioevo in Sardegna*, Roma, 1953.
- Paolo Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano, 1942.
- Giovanni Teresio Rivoira, *Le origini della Architettura Lombarda*, Milano, 1908.
- Laura Tettamanzi, *Romanico in Lombardia*, E.P.I., 1981.

Voci correlate

- Romanico pisano
- Romanico pugliese
- Architettura romanica in Italia
- Architettura romanica

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **romanico lombardo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Romanesque_art_in_Lombardy?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Romanico_lombardo&oldid=133317724"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 4 mag 2023 alle 10:55.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Architettura romanica in Italia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Voce principale: ***architettura romanica***.

L'**architettura romanica in Italia** copre un periodo di produzione architettonica più ampio di altri paesi europei, dai precoci esempi intorno alla metà dell'XI secolo fino, in alcune regioni, a tutto il XIII secolo.

Il duomo di Modena

Dal 2007 il Consiglio d'Europa ha promosso un Itinerario Culturale del Consiglio d'Europa ideato per valorizzare, studiare e promuovere il patrimonio artistico e la conoscenza dell'arte romanica in Europa: Transromanica[1].

Indice

- **Varianti regionali**
- **Architettura romanica lombarda ed emiliana**
- **Venezia**
- **Architettura romanica nella zona alpina**
- **Architettura romanica in Toscana**
  - Il romanico pisano
  - Il romanico a Firenze
  - Il resto della Toscana
- **Architettura romanica in Umbria, Marche e Lazio settentrionale**
  - Umbria
  - Marche
  - Lazio
- **Architettura romanica a Roma**
- **Architettura romanica in Abruzzo e Molise**
  - In Abruzzo
  - In Molise
- **Architettura romanica in Campania**
- **Romanico pugliese**
- **Architettura romanica di Sicilia**
- **Architettura romanica in Sardegna e Corsica**
- **Note**

Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti

Varianti regionali

Il panorama artistico è molto variegato, con "romanici" regionali con caratteristiche proprie, sia per quanto riguarda le tipologie costruttive sia i materiali utilizzati. Grande varietà è data anche dai molteplici materiali utilizzati, che dipendevano fortemente dalla disponibilità locale, dato che le importazioni erano molto costose. Infatti, in Lombardia il materiale più utilizzato fu il laterizio, data la natura argillosa del terreno, questo non vale però a Como, che invece aveva grande disponibilità di pietra; in Toscana invece non sono rari gli edifici in marmo bianco di Carrara con inserti in marmo serpentino verde; in Puglia venne usata il chiaro tufo calcareo. A parte il caso pugliese, da Roma in giù il romanico tende a farsi più raro e a mescolarsi con caratteristiche di provenienza bizantina ed araba.

Si possono individuare alcune zone principali:

- la zona lombarda e emiliana, che influenzò buona parte del nord-Italia, dal Veneto occidentale alla Liguria;
- Venezia, con caratteristiche peculiari influenzate dall'architettura bizantina;
- la zona di influenza pisana: Toscana settentrionale fino a Pistoia, Sardegna e Corsica, oltre a altre zone costiere isolate;
- il romanico fiorentino o "proto-rinascimento";
- la fascia adriatica dalle Marche al Molise
- Umbria e Lazio settentrionale, crocevia di più influssi;
- Roma;
- la zona campana;
- il romanico pugliese;
- Sicilia e Calabria, con forti influenze bizantine e normanne ma nella prima, anche arabe.
- Sardegna con influenze pisane, lombarde, della Francia meridionale.

Architettura romanica lombarda ed emiliana

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Romanico lombardo****.*

La Lombardia, intesa come unità territoriale allora più ampia di oggi, comprendente Emilia e altre zone vicine, fu la prima regione a ricevere le novità artistiche dall'Oltralpe, grazie all'ormai secolare movimento di artisti lombardi in Germania e viceversa.

Queste influenze vennero elaborate secondo schemi tipicamente italiani, come quelli offerti dall'esempio precoce dell'abbazia di Pomposa (di *magister Marzulo*), consacrata nel 1026, con un campanile iniziato da *Magister Deusdedit* nel 1063. Vi si riscontra un'originale decorazione bicroma, tramite l'uso di mattoni bianchi e rossi, e per la prima volta in Italia la facciata appare decorata da sculture, in questo caso da bassorilievi finemente scolpiti e traforati con tralci ed animali ispirati forse alle stoffe sasanidi della Persia. Anche il campanile è precoce sia per tipologia (isolato rispetto al corpo della chiesa, secondo un modello che divenne poi tipicamente italiano), si per lo stile delle decorazioni, con archetti pensili e lesene che movimentano la muratura, forata dall'apertura di finestre ad archetti via via più ampie. Si pensa che queste caratteristiche siano state importate dal mondo bizantino e armeno.

Più vicine a modelli germanici sono le chiese di Santa Maria Maggiore a Lomello (1025-1050) e di San Pietro al Monte a Civate (con doppia abside contrapposta).

San Michele Maggiore a Pavia

Importante è il precoce esempio della basilica di Sant'Abbondio a Como, a cinque navate a coperta a travi lignee, dove è presente un doppio campanile nello stile dei *Westwerk* tedeschi e una decorazione del paramento esterno con archetti ciechi e lesene, oltre che da un notevole corredo scultoreo dei Maestri comacini.

Interno di Sant'Ambrogio, Milano

Tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, in uno stile romanico già maturo, venne ricostruita la basilica di Sant'Ambrogio a Milano, dotandola di volte a crociera costolonate ed un disegno molto razionale, con una perfetta corrispondenza tra il disegno in pianta e gli elementi in alzato. L'isolamento stilistico di Sant'Ambrogio non doveva essere spiccato quanto oggi, rispetto all'epoca della ricostruzione, quando esistevano altri monumenti andati perduti o pesantemente manomessi nei secoli (come il duomo di Pavia, di Novara, di Vercelli, ecc.).

Altri sviluppi sono testimoniati dalla basilica di San Michele Maggiore a Pavia, con la facciata costituita da un unico grande profilo pentagonale con i due spioventi, tripartito da contrafforti a fascio, e, nella parte alta, decorato da due gallerie simmetriche di archetti su colonnine, che seguono il profilo della copertura; il forte sviluppo ascensionale è sottolineato anche dalla disposizione delle finestre, concentrate nella zona centrale. Il modello di questa chiesa venne ripreso anche nella chiese pavesi di San Teodoro e di San Pietro in Ciel d'Oro (consacrata nel 1132), e venne sviluppato nel duomo di Parma (fine XII-inizio XIII secolo) e in quello di Piacenza (iniziato nel 1206).

Il duomo di Modena è una delle testimonianze pervenutaci in maniera più coerentemente unitaria di tutta l'architettura romanica. Fondato nel 1099 ad opera dell'architetto lombardo (forse comasco) Lanfranco, fu costruito in poche decine d'anni, per questo non presenta inserimenti gotici significativi. A tre navate prive di transetto e con tre absidi, era coperta anticamente da capriate lignee, che vennero sostituite con volte a crociera soltanto nel XV secolo. La facciata a spioventi riflette la forma interna delle navate, ed è tripartita da due poderose paraste mentre il centro è dominato dal portale con protiro a due piani (il rosone ed i portali laterali sono invece più tardi). La serie continua di loggette ad altezza di "matroneo", racchiuse da arcate cieche, che cingono tutt'intorno il duomo, creano un ritmato effetto di chiaroscuro, molto copiato in costruzioni successive. Di straordinario pregio e importanza è il corredo scultoreo composto dai celebri rilievi di Wiligelmo e dei suoi seguaci. La basilica di San Zeno a Verona è l'esempio più diretto di derivazione dal duomo modenese.

Notevole è pure il duomo di Fidenza, come pure richiami romanici ha la cattedrale di San Giorgio (Ferrara).

In Piemonte le influenze lombarde si sommarono a quelle del romanico francese, provenzale, come nella Sacra di San Michele o nella chiesa dei Santi Pietro e Orso ad Aosta. In Liguria il linguaggio stilistico lombardo venne ulteriormente filtrato e mischiato con influenze pisane e bizantine, come nel duomo di Ventimiglia o nelle chiese genovesi di Santa Maria di Castello, San Donato, Santa Maria delle Vigne e San Giovanni di Pré, compresi i corredi scultorei originari.

Venezia

La basilica di San Marco, Venezia

A Venezia il capolavoro architettonico di questo periodo fu la costruzione della basilica di San Marco. Iniziata dal doge Domenico Contarini nel 1063 su un edificio preesistente, fungeva da *cappella palatina* di Palazzo Ducale e non dipendeva dal patriarca di Venezia. La basilica poté dirsi conclusa solo nel XIV secolo, ma nonostante ciò costituisce un insieme unitario e coerente tra le varie esperienze artistiche a cui è stata soggetta nel corso dei secoli.

La basilica è una congiunzione pressoché unica tra arte bizantina e occidentale. La pianta è a croce greca con cinque cupole distribuite al centro e lungo gli assi della croce, raccordate da arconi. Le navate, tre per braccio, sono divise da colonnati che confluiscono verso i massicci pilastri che sostengono le cupole; essi non sono realizzati come blocco unico di muratura ma articolati a loro volta con quattro pilastri e una cupoletta.

Elementi di origine occidentale sono invece la cripta, che interrompe la ripetitività di una delle cinque unità spaziali, e la collocazione dell'altare non al centro della struttura (come nei *martyrion* bizantini), ma nella zona absidale est. Per questo i bracci non sono identici, ma sull'asse est-ovest hanno la navata centrale più ampia, creando così un asse longitudinale principale che convoglia lo sguardo verso l'altare.

L'esterno venne sontuosamente decorato dopo la presa di Costantinopoli del 1204, con lastre di marmo, colonne policrome e statue di spoglio della capitale bizantina. Più o meno nello stesso periodo vennero rialzate le cupole, per essere visibili dall'esterno, e venne disegnata la piazza porticata di San Marco. L'interno è coperto da preziosi mosaici che furono realizzati in un arco di tempo che va dall'inizio dell'XI secolo al XIII secolo (senza contare i rifacimenti rinascimentali e le aggiunte in facciata del Sette e Ottocento).

Il resto del Veneto fu dominato dalle influenze bizantine che filtravano da Venezia, ma una citazione di modi lombardi è riscontrabile nei due ordini di loggette lungo la zona absidale della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano. Verona invece, come detto nel paragrafo precedente, era nella sfera di influenza emiliana.

Architettura romanica nella zona alpina

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Architettura romanica in Valle d'Aosta****.*

A San Candido vi è un importante esempio di architettura romanica in zona alpina, la collegiata di San Candido, che presenta, come spesso accade in quelle zone, elementi derivati da culture diverse, essendo posto lungo un valico in cui correva il confine geografico tra Italia e zona nordica.

Il retro della collegiata di San Candido

Architettura romanica in Toscana

Il romanico pisano

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Romanico pisano****.*

Il duomo di Pisa

Il romanico pisano si sviluppò a Pisa al tempo in cui era una potente Repubblica Marinara, dalla seconda metà dell'XI alla prima del XIII secolo, e si irradiò ai territori controllati dalla Repubblica di Pisa (Corsica e parte della Sardegna comprese) e a una fascia di Toscana settentrionale da Lucca fino a Pistoia. Il carattere marittimo della potenza pisana, e la peculiarità degli elementi stilistici propri del suo stile fecero sì che la diffusione del romanico pisano si estendesse ben oltre la sfera di influenza politica della città. Influssi pisani si trovano in diversi punti dell'area mediterranea, come anche le coste dell'Adriatico (Puglia, Istria)

La prima realizzazione fu il duomo di Pisa, iniziato nel 1063-1064 da Buscheto e proseguito da Rainaldo, che venne consacrato nel 1118. Come a Venezia, l'architettura pisana venne influenzata da quella costantinopolitana e bizantina in generale, con cui la Repubblica aveva forti contatti commerciali. Elementi di possibile influsso bizantino sono i matronei e la cupola ellittica con coronamento a bulbo, posta alla maniera "lombarda" all'incrocio dei bracci. Ma elementi orientali vennero reinterpretati secondo un preciso gusto locale, pervenendo a forme artistiche di notevole originalità. Per esempio l'interno a cinque navate con colonnati (anticamente a croce greca, ampliato a pianta latina da Rainaldo), ispirato alla scomparsa cattedrale romanica di San Martino a Lucca, ha una spazialità tipicamente paleocristiana.

Elementi tipici del romanico pisano sono l'uso dalle loggette pensili, ispirate all'architettura lombarda, ma moltiplicate fino a coprire su ordini diversi intere facciate, e di arcate cieche, il motivo della losanga, una delle caratteristiche più riconoscibili, derivato da modelli islamici nord-africani, e la bicromia a fasce alternate, derivata da modelli della Spagna musulmana.

San Michele in Foro, Lucca

Altri capolavori a Pisa sono la celeberrima Torre pendente (iniziata nel 1173), il primo anello del Battistero (iniziato nel 1153), la chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno (fine XII-l'inizio del XIII secolo), la chiesa di San Michele in Borgo.

Da Pisa il nuovo stile arrivò a Lucca, sovrapponendosi al primitivo romanico lucchese conservato nella basilica di San Frediano e Sant'Alessandro Maggiore. La chiesa di San Michele in Foro, Santa Maria Forisportam, la facciata della cattedrale di San Martino (terminata nel 1205), ad opera delle maestranze di Guidetto da Como rappresentano un'evoluzione dello stile pisano in forme

ancora più ricche sul piano decorativo, a scapito della originalità architettonica. A Pistoia l'uso del marmo verde di Prato abbinato in fasce alternate al marmo bianco creò effetti di vibrante bicromia (chiesa di San Giovanni Fuorcivitas, XII secolo) così come nel duomo di Prato.

Oltre alla direttrice verso est, l'influenza del romanico pisano seguì anche una direttrice verso sud (duomo di Volterra, duomo di Massa Marittima) assumendo caratteri in parte autonomi che hanno fatto parlare di romanico volterrano.

Decine di pievi sparse nella campagna seguono gli stilemi pisani declinandoli in molte varianti ed adattandoli alla variabile disponibilità economica delle popolazioni del contado. Spicca tra queste la pieve di Santa Maria Assunta a Chianni.

In Sardegna sono visibili influssi dell'architettura pisana in diversi edifici così come in Liguria e in Corsica. L'influenza del romanico pisano giunse anche in Puglia e di lì anche in Dalmazia.

Il romanico a Firenze

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Romanico fiorentino***.

A Firenze tra XI e XII secolo si usarono alcuni elementi comuni al romanico pisano, ma con un'impronta molto diversa, caratterizzata da una serena armonia geometrica che ricorda le opere antiche. Evidente è nel Battistero di San Giovanni il senso del ritmo nella scansione dei volumi esterni, tramite l'uso di riquadri, lesene classicheggianti, archetti ciechi a tutto sesto ecc. seguendo un preciso schema modulare che si ripete sugli otto lati. La datazione del battistero è stata a lungo discussa (edificio romano trasformato in basilica? Edificio paleocristiano? Edificio romanico?), anche per la scarsità di documentazione. A seguito di scavi archeologici, effettuati dopo il 2000, si è riscontrato che le fondazioni sono ben due metri sopra il livello della pavimentazione romana, quindi se ne può dedurre che l'epoca d'impianto dell'edificio non è anteriore al IX secolo. Il paramento interno a marmi policromi, fortemente ispirato al Pantheon di Roma, venne comunque concluso all'inizio del XII secolo (i mosaici pavimentali sono datati 1209 e quelli della scarsella 1218), mentre la prima fase del rivestimento esterno deve risalire circa allo stesso periodo.

Battistero di San Giovanni, Firenze

Altri esempi del rinnovato stile fiorentino sono la basilica di San Miniato al Monte (iniziata nel 1013 e completata gradualmente fino al XIII secolo), che presenta una scansione razionalmente ordinata della facciata bicroma, e una rigorosa struttura ispirata al romanico lombardo (tribuna). La piccola San Salvatore al Vescovo, la collegiata di Sant'Andrea a Empoli e il paramento incompleto della facciata della Badia Fiesolana, insieme ad un modesto numero di pievi e chiese minori, completano il quadro.

Lo stile fiorentino non ha avuto la diffusione del romanico pisano o lombardo, tuttavia la sua influenza fu determinante per i successivi sviluppi dell'architettura, in quanto ha costituito la base alla quale attinsero Francesco Talenti, Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi e gli altri architetti che crearono l'architettura del Rinascimento. La chiesa dei Santi Apostoli ne è un chiaro esempio; infatti per la sua spazialità annuncia, come notò il Vasari, temi rinascimentali. Per questo, nel caso del romanico fiorentino, si può parlare di "proto-rinascimento", ma al tempo stesso di estrema propaggine della tradizione architettonica tardoantica. Proprio dal perseguimento di un ideale "classico" collocato fuori del tempo nascono le difficoltà di

datazione del Battistero, analogamente a quanto si verifica per altri monumenti medievali italiani di forte impronta classica, come la chiesa di Sant'Alessandro a Lucca o la basilica di San Salvatore a Spoleto con il vicino Tempietto del Clitunno.

La facciata di San Miniato al Monte, Firenze

Interno di San Miniato

Badia Fiesolana, Fiesole

La collegiata di Empoli

Il resto della Toscana

Fuori dall'influenza culturale delle principali città, la Toscana è straordinariamente ricca di numerose chiese romaniche poste soprattutto in ambito rurale. Molte sono di origine monastica e sono dovute alla presenza di vari ordini, antichi come i benedettini o di nuova origine (riformati) come quello cluniacense o quelli dei camaldolesi e dei vallombrosani. A causa del carattere sovrannazionale degli ordini monastici sono ricche anche di influenze transmontane o comunque non toscane[2]. Tra queste l'abbazia di Sant'Antimo (metà dell'XII secolo), fa parte di un'esigua classe di chiese italiane ispirata a modelli francesi, con navate a ritmo obbligato (alternanza semplice colonna-pilastro), presbiterio a colonne, deambulatorio a cappelle radiali. L'enorme diffusione di questo tipo in Francia (centinaia di esempi, per lo più allineati lungo le vie di pellegrinaggio) rende arduo individuare una diretta filiazione. Tipica delle chiese di origine monastica, solitamente a una sola navata, è la presenza di cripte come per esempio nell'abbazia di Farneta a Cortona[3] e nell'abbazia di San Salvatore sul Monte Amiata che addirittura presenta il motivo nordico della facciata tra due torri.

Molti dei centri monastici avevano una funzione di *hospitium*, cioè di centro di accoglienza per pellegrini e viandanti in genere, posti non solo lungo la via Francigena, ma anche lungo numerosi altri percorsi sulla direttrice nord-sud, come le chiese poste sul Montalbano (San Giusto, San Martino in Campo), o quelle verso i vari valichi appenninici (San Salvatore in Agna, badia di Montepiano).

Comunque molte delle chiese rurali sono invece pievi, centri religiosi di territori caratterizzati dall'insediamento sparso, e posti pertanto, ancora oggi, isolate nel paesaggio agricolo e non inserite in centri abitati. Le pievi rurali, dovendo assicurare una maggiore capienza, sono spesso a tre navate e triabsidate e più influenzate dalle scuole artistiche delle vicine città, anche se non sono prive di influenze lombarde,

dovute a maestranze itineranti padane, come la pieve di Monterappoli[4] che è la prima di una serie di chiese della Valdelsa e come la pieve di San Leonardo ad Artimino, la Pieve di San Pietro a Romena, la Pieve di San Pietro a Gropina.

Architettura romanica in Umbria, Marche e Lazio settentrionale

Umbria

Il duomo di Spoleto

Anche in Umbria alcune chiese mostrano influenze lombarde, sebbene combinate con elementi più classici desunti da vestigia antiche sopravvissute nella regione. È il caso della basilica di Santa Maria Infraportas a Foligno, delle chiese di San Salvatore a Terni o Santa Maria Maggiore ad Assisi.

Simili tra loro sono le soluzioni più originali del duomo di Assisi (San Rufino, dalla metà del XII secolo) o del duomo di Spoleto (iniziato nel 1175) o della chiesa di San Pietro extra moenia sempre a Spoleto, caratterizzati da una ripartizione in riquadri della facciata, in uno nitido schema geometrico. A San Pietro i riquadri vennero anche decorati da preziosi rilievi marmorei con scene sacre e allegoriche. In alcune chiese, come nel duomo di Spoleto troviamo mosaici di influenza romana[5].

Marche

Nelle Marche i modelli offerti dall'architettura lombarda ed emiliana vengono rielaborati con originalità e combinati con elementi bizantini relativi all'uso di modelli a pianta centrale. Per esempio la chiesa di Santa Maria di Portonovo presso Ancona (metà dell'XI secolo) o la cattedrale di San Ciriaco (fine XI secolo-1189), presentano una planimetria a croce greca con una cupola all'incrocio dei bracci e una protiro in facciata che inquadra un portale fortemente strombato.

Un esempio ancor più fedele ai modelli bizantini è la pianta a croce greca entro un quadrato della chiesa di San Claudio al Chienti (XI-XII secolo) o in San Vittore alle Chiuse a Genga (XI secolo) dove è presenta anche una cupola centrale e cinque absidi (tre sul fondo e due sui fianchi).

Lazio

Nel Lazio settentrionale molti edifici, specie nei centri minori rivelano l'opera diretta di maestranze lombarde, specie nei pilastri o nelle volte[6] Comunque gli influssi lombardi filtrati dall'Umbria vennero fecondati con l'ininterrotta tradizione classica: a Montefiascone con la chiesa di San Flaviano (inizio XII secolo), a Tarquinia con chiesa di Santa Maria in Castello (iniziata nel 1121), a Viterbo con più basiliche (Santa Maria Nuova, San Francesco a Vetralla, il duomo, San Sisto, San Giovanni in Zoccoli), tutte decorate probabilmente da maestranze lombarde che in alcuni casi parteciparono anche alla definizione dell'architettura.

Particolare è la chiesa di Santa Maria Maggiore di Tuscania, costruita in due fasi dal XII secolo al 1206 con pianta basilicale di derivazione paleocristiana ma con in facciata elementi di derivazione padana come il portale fortemente strombato con leoni stilofori e la rappresentazione della *Sedes Sapietiae* (la Madonna col bambino seduta) scolpita nell'architrave, dove le gambe della Madonna pendono letteralmente dalla

superficie scolpita. Sempre a Tuscania si erge la splendida chiesa di San Pietro, caratterizzata da un raffinato rosone opera dei maestri comacini. Nel campanile della cattedrale di Gaeta sono fuse esperienze spaziali tardoromane e bizantine accanto a temi islamizzanti, e risale alla seconda metà del XII secolo; in seguito al rifacimento della vecchia cattedrale appare oggi completamente isolato dall'originario contesto.

San Pietro, Tuscania

Cattedrale di San Rufino, Assisi

Cattedrale di San Ciriaco, Ancona

San Vittore alle Chiuse, Genga

Architettura romanica a Roma

A Roma con l'impulso di pontefici impegnati nell'opera di riforma della chiesa, come Pasquale II, Onorio II, Innocenzo II e Gregorio VII si registrò un'intensa stagione architettonica che riprese intenzionalmente la tradizione della basiliche paleocristiane a tre navate su colonne, presbiterio rialzato con altare a baldacchino, copertura lignea, abside centrale decorata a mosaico, portico architravato antistante la facciata che risulta in genere risolta con superficie liscia, senza membrature ed adorna, a volte, di mosaici. L'influsso lombardo, comunque presente, può essere rintracciato nella costruzione di vari campanili in laterizio, con cornici, mensole, bifore e trifore.

Il chiostro di San Giovanni in Laterano, Roma

Nella basilica di San Clemente e in Santa Maria in Cosmedin (riedificata nel XII secolo su resti del VI secolo) furono usati, nella navata, anche alcuni pilastri alternati a serie di tre colonne, ma senza una precisa logica costruttiva come invece nel romanico.

A Santa Maria in Trastevere (1140-1148) si trova un'interpretazione molto tradizionalistica con colonne ioniche architravate, seppure sormontate da un ordine superiore a lesene tra cui si aprono le finestre.

Più interessante del panorama architettonico fu quello pittorico e musivo, con grandi cantieri per la decorazione interna della basilica di San Clemente, di Santa Maria in Trastevere e di Santa Maria Nuova, dove prevalsero ancora motivi costantinopolitani.

Duratura impronta lasciarono in questo periodo i maestri marmorari romani (le celebri famiglie dei Cosmati e dei Vassalletto), la cui attività superò anche i confini del Lazio. Le loro elaborate tarsie con marmi colorati e tessere di vari materiali lapidei vennero applicate a pavimenti e arredi liturgici quali pulpiti, cibori, altari,

cattedre, candelabri pasquali, ecc. Talvolta vennero impiegati per decorare più complessi e vari spazi architettonici, come i chiostri di San Giovanni in Laterano e San Paolo fuori le Mura (prima metà del XIII secolo), con coppie di colonne dai fusti alternativamente lisci, tortili o intrecciati e più o meno mosaicati.

Architettura romanica in Abruzzo e Molise

In Abruzzo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte in Abruzzo*** *e* ***Romanico abruzzese****.*

Facciata della basilica di Santa Maria di Collemaggio

Il romanico in Abruzzo si diffuse tra l'XI secolo e il XIV secolo. Questo stile fu utilizzato per il restauro e la ricostruzione di complessi monastici già esistenti da secoli, come il monastero di San Benedetto in Perillis (L'Aquila), la chiesa di San Paolo di Peltuinum e l'abbazia di San Clemente a Casauria e la basilica valvense di Corfinio. Tali monasteri subirono svariati danni per mano umana (le invasioni Saracene) o a causa di terremoti, ragion per cui nel corso dei secoli XI e XII molti interventi di ripristino vennero apportati specialmente all'abbazia di Casauria e ai monasteri della Maiella (San Tommaso Beckett di Caramanico Terme, San Liberatore, San Martino in Valle). Il modello fu la ricostruzione dell'abbazia di Montecassino per volere dell'abate Desiderio, un modello dunque laziale, anche se in Abruzzo, in base alle committenze e alle maestranze impiegate, questo progetto benedettino centrale non venne completamente rispettato, e anzi gli abati si concentrarono sul fasto, sull'interpretazione libera del modello, sicché molti esempi romanici, alludono alla maniera lombardo-ticinese. Oltretutto San Clemente a Casauria sembrerebbe in alcuni punti essersi ispirata al modello pugliese della chiesa del Sepolcro di Brindisi[7], mentre lo stile pugliese, con tocchi marcatamente orientali, è visibile sia nella chiesa di Santa Maria in Valle Porclaneta (nella Marsica) e nell'abbazia di San Giovanni in Venere sulla costa teatina.

Nella zona aquilano-vestina gli esempi più importanti sono il complesso della chiesa di Santa Maria di Bominaco, con l'oratorio di San Pellegrino[8], sorta nel luogo della primitiva chiesa dove venne sepolto nel IV secolo il tal Pellegrino[9],la chiesa di San Paolo di Peltuinum a Prata d'Ansidonia, l'abbazia di Santa Lucia a Rocca di Mezzo e la chiesa di Santa Maria ad Cryptas presso Fossa; nelle zone marsicane e peligne le facciate della Cattedrale di San Panfilo di Sulmona, della Concattedrale di Corfinio, della chiesa di Santa Maria della Tomba, sempre a Sulmona, gli interi complessi della chiesa di Santa Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo dei Marsi e della Basilica dei Santi Cesidio e Rufino a Trasacco.

Interno della chiesa di Santa Maria di Propezzano

Il portale di San Clemente a Casauria

Nel teramano gli esempi più importanti sono la stessa Cattedrale di Teramo, realizzata ex novo nel 1158-1176, con facciata in stile romanico a salienti e tre navate[10], poiché la vecchia chiesa di Santa Maria in Parutinensis non era più adatta a svolgere le funzioni principali di sede diocesana, in seguito i complessi della chiesa di San Clemente al Vomano, della Cattedrale di Atri (solo l'esterno), della chiesa di Santa Maria di Propezzano, della chiesa di Santa Maria di Ronzano, della chiesa di San Giovanni ad insulam (Isola del

Gran Sasso) e della chiesa di Santa Maria a Vico.
Nel pescarese invece si hanno gli esempi dell'esterno del Duomo di Penne(il portale, in quanto la facciata è una ricostruzione del 1947), della chiesa di Santa Maria del Lago a Moscufo e della chiesa di Santa Maria Maggiore a Pianella, oltre alla già citata Badia di Casauria. Nella fascia territoriale dell'Aquila, nonché nel capoluogo stesso, dal XIII secolo si sviluppò un romanico particolare, ancora oggi ammirabile nella maggior parte delle facciate delle chiese principali, come la Basilica di Santa Maria di Collemaggio, edificata nel 1287 per volere di Celestino V[11], con la caratteristica facciata a tre rosoni, e mattonelle bicrome in rosso e bianco, che rappresentano i colori civici della città[12],seguita dalla chiesa di Santa Maria Paganica, la chiesa di San Pietro a Coppito, la chiesa di San Marciano, la chiesa di Santa Giusta[13] (le quattro chiese maggiori dei rispettivi rioni storici) e la chiesa di San Silvestro, benché tali facciate delle chiese sparse nel rioni della città e nei borghi circostanti della conca vestina siano dozzine e dozzine. Sostanzialmente la facciata aquilana è a coronamento orizzontale, in pietra bianca del Gran Sasso d'Italia, con portale strombato ad arco a tutto sesto con lunetta affrescata, sormontato da un rosone a raggiera in asse.

In Molise

Facciata della Cattedrale di Termoli

Il romanico in Molise si diffuse sicuramente, come in Abruzzo dal XII secolo, nella ricostruzione o nella fondazione dei monasteri maggiori, come ad esempio nella ristrutturazione dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno (risalente al VI secolo), oppure nella costruzione di chiese dentro le mura di città. Campobasso è la città dove il romanico è meglio conservato nella parte alta del borgo, con la chiesa di San Giorgio, del XII secolo, sorta forse su un tempio pagano[14], la chiesa di San Bartolomeo e la chiesa di San Leonardo.
Tuttavia, a causa di saccheggi e disastri naturali, anche le architetture molisane, come quelle abruzzesi, subirono diversi rifacimenti, attualmente mostrano degli stili discordanti e non omogenei. Un esempio molto chiaro è la chiesa di San Giorgio di Campobasso, con l'esterno romanico e l'interno neoclassico, ricostruito dopo il sisma del 1805, così come la chiesa madre di Petrella Tifernina. Sostanzialmente il romanico molisano risentì dell'influsso laziale-toscano per quanto riguarda i centri dell'area interna della regione, mentre nella fascia costiera accolse la corrente pugliese (stesso caso verificatosi a San Giovanni in Venere in Abruzzo), i cui unici casi sono la Cattedrale di Santa Maria della Purificazione di Termoli, sorta nel XIII secolo su una costruzione più antica[15], la chiesa di Santa Maria in Petacciato, e la chiesa di San Nicola di Guglionesi.
Oltre a Campobasso, i principali esempi di architettura romanica conservatasi in maniera integra per la regione, sono la chiesa di Santa Maria del Canneto a Roccavivara, la chiesa di Santa Maria della Strada a Matrice, la Cattedrale di Venafro (anche se si tratta di una ricostruzione stilistica degli anni '60, ricavata dallo smantellamento barocco del complesso), il Duomo di Larino (alcuni tratti della facciata, rifatta nel 1319 da Francesco Petrini) e la chiesa madre di San Giorgio a Petrella Tifernina. Tra i vari, un esempio mirabile di architettura civile romanica molisana, sopravvissuto fino ad oggi è invece la Fontana Fraterna, nel centro di Isernia.

Architettura romanica in Campania

Uno dei più importanti cantieri in Campania in epoca romanica fu la ricostruzione, voluta dall'abate Desiderio (poi Papa Vittore III) dell'Abbazia di Montecassino, della quale oggi non resta niente. La basilica era stata ricostruita sul modello di quelle romane e l'unica eco che ne rimane è nella chiesa dell'Abbazia di Sant'Angelo in Formis, eretta sempre su commissione di Desiderio dal 1072.

La ripresa di motivi paleocristiani (navate divise da colonnati, presenza di transetto) si ebbe anche nella cattedrale di Sessa Aurunca (1103), nella chiesa del Crocifisso a Salerno (X-XI secolo), nel duomo di Benevento e nella chiesa di San Rufo a Capua.

Il *chiostro del Paradiso*, duomo di Amalfi

Negli edifici del XII e XIII secolo si riscontrano invece forti influssi arabo-siciliani e moreschi diffusi a partire da Amalfi, come nel duomo di Casertavecchia (con archi acuti, finestre a ferro di cavallo nel transetto e archetti intrecciati poggianti su colonnine nel tiburio), nel duomo di Amalfi (1266-1268) ad con archi acuti intrecciati in facciata, sul campanile e nel chiostro; un intreccio reso ancora più complesso nel chiostro dei Cappuccini (1212). A Napoli invece il romanico è quasi del tutto scomparso, ciò a causa delle superfetazioni successive. Esso è riscontrabile nella zona centrale della Chiesa di San Giovanni a Mare e nel pregevole chiostro del Convitto Nazionale in Piazza Dante: particolarmente interessanti risultano i capitelli e le colonne zoomorfe e antropomorfe. A Salerno sono notevoli le opere di mosaici e intarsi cosmateschi con influenze islamiche.

Romanico pugliese

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Romanico pugliese****.*

La Puglia e i suoi porti erano usati dai pellegrini diretti in Terrasanta e furono anche il punto di partenza per molti crociati nel 1090. Il gran flusso di persone determinò la ricezione di una grande varietà di influssi che si manifestò anche in architettura.

San Nicola, Bari

Uno degli edifici più rappresentativi è la basilica di San Nicola a Bari, iniziata nel 1087 e terminata verso la fine del XII secolo. Esternamente si presenta con un aspetto massiccio, come una fortezza, con una facciata a salienti chiusa ai lati da due torri incompiute. Il motivo delle doppie torri rimanda a esempi transalpini, ed è spiegabile anche con la presenza normanna degli Altavilla. La decorazione con archetti pensili e la presenza di un (poco pronunciato) protiro sulla facciata rimandano alle caratteristiche lombarde-emiliane.

Importante è anche la cattedrale di Trani: iniziata nel 1099 e portata a termine nel XII secolo senza il campanile, la cui costruzione è del secolo successivo[16], in prossimità del mare, come un punto di riferimento luminoso grazie al chiarore del materiale impiegato, la pietra di Trani. La facciata e l'assetto plani-volumetrico ricordano il profilo del San Nicola di Bari, pur discostandosene per diverse ragioni: il prospetto non è ripartito da lesene; sul prospetto absidale non sono presenti le doppie torri e le absidi non sono occluse, ma lasciate a vista ottenendo un effetto di grande vigore espressivo; l'alta torre campanaria affianca la facciata occidentale e poggia su di un alto plinto di fondazione aperto da uno slanciato passaggio archiacuto, con un effetto di ardito svuotamento della base.

Il duomo di Bitonto fu costruito alla fine del XII secolo secondo il modello della basilica nicolaiana, seguendo le forme mature del romanico pugliese[17] e presenta la facciata tripartita da lesene e decorata con archetti pensili. Il rosone a sedici bracci è fiancheggiato da due sfingi.

Notevoli sono anche a Barletta la chiesa del Santo Sepolcro (di matrice borgognona) e la cattedrale (iniziata nel 1126).

Si ricordano inoltre: la Cattedrale di San Sabino a Bari, terminata nel 1292, e la Cattedrale di Ruvo, con facciata a salienti caratterizzata da dei finti matronei, e la Concattedrale di Molfetta, che è la più grande delle chiese con navata maggiore coperta da cupole in asse. Altre influenze si riscontrano nella chiesa dei Santi Niccolò e Cataldo a Lecce (con echi borgognoni, 1180) o nel duomo di Troia (con influssi pisani nel registro inferiore, armeni nei rilievi appiattiti sull'architrave, musulmani nei capitelli, bizantini nelle porte bronzee, terminata nel 1119).

La Cattedrale di Trani

Cattedrale di San Sabino, a Bari

Duomo di Bitonto

Il Duomo di San Corrado a Molfetta

La concattedrale di Ruvo di Puglia

La concattedrale di Troia

Architettura romanica di Sicilia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura normanna in Sicilia***.

La Sicilia e i territori confluiti nel Regno di Sicilia in generale risentirono in questo periodo di molte influenze diverse, dovute alle vicende storiche, politiche e religiose che accaddero in quei secoli: due secoli di emirato (IX-X secolo), la conquista normanna (1016-1091) e la nascita del Regno di Sicilia furono eventi che innescarono un processo di complessa stratificazione culturale.

Il duomo di Cefalù, veduta aerea

Lo stile si formula già nei primi anni dalla conquista, con ampie citazioni dell'architettura cluniacense dovuta alla presenza sull'Isola di monaci e priori di origine bretone, uomini di fiducia del Granconte Ruggero. Da un timido accenno dello stile a Mazara a una più sicura padronanza degli stilemi a Catania, dove peraltro viene fondato un monastero ad imitazione

dell'abbazia di Cluny, l'architettura dell'XI secolo siciliano appare incentrato sul concetto di fortezza, lasciando poco spazio agli apparati decorativi. Sebbene rifatto in più epoche, il mastio eretto a Paternò costituisce il *thopos* del sistema di controllo e di difesa dei territori appena conquistati. L'aspetto massiccio tradisce un'origine e uno scopo militare (come pure negli analoghi esempi, sebbene probabilmente più tardi, di Adrano, di Motta e probabilmente anche di Catania) e i rimaneggiamenti successivi non lasciano molti spunti per un confronto con altri linguaggi coevi. Tuttavia l'impianto del dongione è sinonimo della aderenza al sistema fortilizio francese.

Il fiorire dello stile tuttavia si deve spostare di quasi cento anni, a metà del XII secolo. Il ruolo dell'architettura campana, dove il linguaggio islamico è già inserito nel tessuto architettonico di città come Salerno o Amalfi, sembra non essere secondario per lo sviluppo del gusto in Sicilia. Edifici normanni con influenze arabe sono dunque a Palermo edifici come la *Zisa* (1154-1189 circa), ispirata concettualmente alle sale di rappresentanza fatimide e riccamente decorata da muqarnas; la *Cuba* (1180); l'impianto arabeggiante tanto della chiesa di San Giovanni degli Eremiti (1140 circa), a pianta cruciforme, quanto della San Cataldo (1161 circa). Elementi decorativi come cuscinetti, alfiz e mosaici rappresentanti stelle ad otto punte sono ben apprezzabili in molti monumenti, come la Martorana (1143). Quest'ultima è un importante sincresi stilistica con il bizantinismo coevo, insieme alla Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni (1143), citato tanto nei mosaici, quanto nei marmi intarsiati a cosmatesche nei pavimenti e nel primo registro delle pareti. Nella Cappella Palatina venne realizzato un felice connubio tra impianto a croce greca per il presbitero e il corpo basilicale nella navata. I mosaici presentano uno schema più originale rispetto all'"osservanza" di stretta della Martorana. Nella sala di Ruggero I al Palazzo dei Normanni si trova anche un unico ciclo profano con scene di giardini e di caccia, svaghi preferiti dei sovrani, che riprende un'iconografia tipica dei palazzi arabi.

Un'ulteriore ispirazione avuta dall'architettura islamica è costituita dalla chiesa dei Santi Pietro e Paolo d'Agrò (1172), di cui è pervenuto fortunosamente il nome dell'architetto Gherardo il Franco e il mandante Teostericto Abate di Taormina che fece ricostruire l'edificio a sue spese (è probabile che la ricostruzione, data la vicinanza di date, sia dovuta ad un crollo avvenuto durante il terremoto del 1169). La chiesa presenta elementi di tradizione nord africane come gli archi intrecciati, elementi più tipicamente persiani come le cupole polilobate, insieme ad alcuni elementi più tipicamente bizantini come il riutilizzo delle colonne romane o la presenza del foro iconostasico.

Altri importanti esempi di edifici dell'epoca sono le cattedrali di Cefalù (1131-1170 circa) e di Monreale (1172-1189). In entrambi sono attestate più influenze, che vanno dalle esperienze cluniacensi nella zona dell'abside, agli archetti pensili tipicamente lombardi (a Cefalù), a quelli intrecciati (a Monreale) di influenza araba, alle due torri in facciata che ricordano modelli transalpini, introdotti dai Normanni.

L'estetica della Sicilia isolana si estese rapidamente anche nella *Sicilia peninsulare*, ossia alle attuali regioni di Calabria e Basilicata. Le influenze siciliane sono evidenti soprattutto nella resa dei dettagli negli esterni, ma in particolare nella distribuzione spaziale degli interni. Il duomo di Gerace (1045) costituisce un esempio efficace del gusto calabrese, dalla resa piuttosto semplice e spoglia, probabilmente perché appartenente alla prima fase dello stile. L'influenza cluniacense è palesata ancora una volta nella distribuzione dei volumi degli ambienti connessi, come nel sistema di illuminazione. A tal proposito risulta molto interessante il confronto tra l'impianto absidale di Gerace, tagliato da una cornice orizzontale che segue l'andamento curvilineo delle due absidi e sovrastato da finestre circolari a strombo, e l'analogo catanese dove per la prima volta sull'Isola si sperimenta la processione di archi a sesto acuto.

Interno del duomo di Gerace

Cattedrale di Palermo, Palermo

Chiesa di San Giovanni degli Eremiti, Palermo

Le absidi del duomo di Monreale

Architettura romanica in Sardegna e Corsica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura romanica in Sardegna***.

Cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio, Ozieri

L'architettura romanica in Sardegna ha avuto un notevole sviluppo e per un lungo periodo. Le sue espressioni furono influenzate, già dalle primi origini, dai contatti con Pisa ed in seguito dall'arrivo di numerosi ordini religiosi, provenienti da varie regioni italiane e dalla Francia. Nelle architetture isolane sono quindi riscontrabili influenze toscane, lombarde e transalpine.

Fra le architetture più interessanti, solo per citarne alcune, spiccano la chiesa di San Pietro a Bosa (1073), la basilica di San Gavino a Porto Torres (1080), la cappella palatina di Santa Maria del Regno di Ardara (SS), la cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio a Ozieri, la basilica di San Simplicio a Olbia, la chiesa di San Nicola di Silanis a Sedini, la cattedrale di Santa Giusta dell'omonimo centro (OR), la chiesa di Santa Maria di Uta (CA), la basilica di Saccargia a Codrongianos e San Nicola a Ottana (NU).

Anche in Corsica vi furono interessanti manifestazioni del romanico, caratterizzate da contatti con ambienti soprattutto toscani come nel caso della (cattedrale di Santa Maria Assunta di Lucciana, chiesa di San Michele a Murato, Santa Maria Maggiore a Bonifacio, ecc.).

Note

1. ^ *Home*, su *transromanica.com*.
2. ^ Mario Salmi, *Chiese romaniche della campagna toscana*, Electa, 1958.
3. ^ M. Salmi, *Op. cit.*, 1958.
4. ^ Giulio Carlo Argan, *Op. cit*, 1998.
5. ^ G.C. Argan, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, 1936.
6. ^ G.C. Argan, *Op. cit.*, 1936.
7. ^ E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionaile*, II, Parigi 1903, pp 532-589
8. ^ Mario Moretti, *Architettura medioevale in Abruzzo*, De Luca, 1972
9. ^ *Chiesa di Santa Maria Assunta*, su *regione.abruzzo.it*. URL consultato il 10 agosto 2019 (archiviato dall'url originale il 18 ottobre 2018).
10. ^ *La costruzione - Duomo di Teramo* , su *duomoteramo.it*.

11. ^ Per Angelo Leosini, *Monumenti storici artistici della città di Aquila*, Francesco Perchiazzi Editore, L'Aquila 1848, pag. 220
12. ^ *Basilica di Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila*, su *pelignanet.it*.
13. ^ Pier Angelo Leosini, *Ibid.*, pagg. 65, 54, 75, 94, 166
14. ^ *Chiesa di San Giorgio*, su *molise.org*.
15. ^ *Il Duomo di Termoli*, su *morronedelsannio.com*. URL consultato il 21 marzo 2018 (archiviato dall'url originale il 20 agosto 2016).
16. ^ *CATTEDRALE*, su *itc.cnr.it*. URL consultato il 20 settembre 2021.
17. ^ *CATTEDRALE*, su *itc.cnr.it*. URL consultato il 20 settembre 2021.

Bibliografia

- G.C. Argan, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, 1936.
- Pina Belli D'Elia, *Puglia Romanica*, Milano 2005.
- Pina Belli D'Elia, *Il Romanico*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1985.
- Pina Belli D'Elia, *Puglia XI secolo*, Bari 1987.
- R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Bari 1999.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999
- D. Decker, *Italia Romanica*, Vienna-Monaco 1958.
- R. Delogu, *L'architettura del medioevo in Sardegna*, Roma, 1953. (ristampa anastatica Sassari, 1992)
- L. Fraccaro De Longhi, *L'architettura delle chiese cistercensi italiane*, Milano 1958.
- H.E. Kubach, *Architettura Romanica*, Electa, Milano 1998.
- W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura. Storia dell'architettura dalle origini all'età contemporanea. Tavole e testi*, Rozzano (Milano) 1997.
- E. Parlato, S. Romano, *Roma e Lazio, il romanico*, Editoriale Jaka Book SpA, 2001.
- N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino 1981.
- C. Ricco, *L'architettura romanica in Italia*, Stoccarda 1925.
- M. Salmi, *L'architettura in Italia durante il periodo carolingio*, in *Problemi della Civiltà Carolingia*, Spoleto 1954.
- Vittorio Noto, *Palazzi e giardini dei Re normanni di Sicilia, Kalós, Palermo 2017, ISBN 8898777442 - EAN: 9788898777440*

Voci correlate

- Architettura romanica bergamasca
- Architettura romanica provenzale
- Architettura normanna in Sicilia
- Architettura romanica in Abruzzo
- Architettura romanica nel Canavese
- Architettura romanica in Sardegna
- Architettura romanica in Valle d'Aosta
- Romanico abruzzese
- Romanico fiorentino
- Romanico lombardo
- Romanico pisano

- Romanico pugliese

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**architettura romanica in Italia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Romanesque_architecture_in_Italy?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Architettura_romanica_in_Italia&oldid=133028110"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 16 apr 2023 alle 11:16.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Basilica di San Marco

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Basilica di San Marco (disambigua)**.*

La **Basilica Cattedrale Metropolitana Patriarcale di San Marco Evangelista**[1], più comunemente chiamata **Basilica di San Marco**, a Venezia, è la cattedrale della città e sede del patriarcato. Unitamente al campanile e alla piazza di San Marco, forma il principale luogo architettonico di Venezia, e, assieme ad essi, costituisce il più conosciuto simbolo della città e del Veneto nel mondo. È, inoltre, uno dei simboli dell'arte veneta e della cristianità nonché monumento nazionale italiano.

Già nell'XI secolo, la Basilica di San Marco iniziò ad essere diffusamente soprannominata la "Chiesa d'oro", in virtù del tesoro di San Marco, dei mosaici ornati e dei maestosi elementi progettuali, che resero l'edificio sacro il simbolo visibile della potenza e ricchezza acquisite dalla Serenissima[2].

Fino alla caduta della Repubblica di Venezia è stata la chiesa palatina del Palazzo Ducale, retta a prelatura territoriale dal primicerio nominato dal doge. Ha assunto il titolo cattedrale a partire dal 1807, quando, per decreto napoleonico, fu qui trasferito dall'antica cattedrale di San Pietro di Castello[3]; trasferimento riconosciuto solo nel 1821 con la bolla papale[4].

Indice

Storia
- Costruzione
- Decorazione
- Ultimi interventi
- Figure chiave
- Conservazione

Descrizione
- Esterno
  - Facciata
  - Quadriga
  - Pilastri acritani
  - Tetrarchi

Basilica Cattedrale Metropolitana Patriarcale di San Marco Evangelista

Facciata della basilica rivolta verso la piazza

Stato	Italia
Regione	Veneto
Località	Venezia
Coordinate	45°26′04.38″N 12°20′22.2″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	san Marco Evangelista
Patriarcato	Venezia
Consacrazione	828 (prima basilica)
Architetto	Domenico I Contarini
Stile architettonico	romanico-bizantino e gotico
Inizio costruzione	1063 (basilica attuale)
Completamento	1617

- Nartece
- Interno
  - Transetto destro
  - Transetto sinistro
- Mosaici

Campane

Musica in basilica
- Organi
  - Organo Callido-Trice-Tamburini
  - Organo Callido
  - Organo de Martino
  - Organo Cimmino

Simbologie
- L'"architetto ignoto"
- L'"architettura divina"
- Altre simbologie nella Basilica

Onorificenze

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Sito web	www.basilicasanmarco.it/ (http://www.basilicasanmarco.it/)

Storia

Costruzione

Basilica di San Marco, vista dal Campanile.

La prima Chiesa dedicata a San Marco, voluta da Giustiniano Partecipazio, fu costruita accanto al Palazzo Ducale nell'828 per ospitare le reliquie di San Marco trafugate, secondo la tradizione, ad Alessandria d'Egitto da due mercanti veneziani: Bon da Malamocco e Rustico da Torcello. Questa chiesa sostituì la precedente cappella palatina dedicata al santo bizantino Teodoro (il cui nome era pronunciato dai veneziani *Tòdaro*), edificata in corrispondenza dell'attuale piazzetta dei Leoncini, a nord della basilica di San Marco. Risale al IX secolo anche il primo Campanile di San Marco.

La primitiva chiesa di San Marco venne poco dopo sostituita da una nuova, sita nel luogo attuale e costruita nell'832; questa però andò in fiamme durante una rivolta nel 976 e fu quindi nuovamente edificata nel 978 da Pietro I Orseolo. La basilica attuale risale a un'altra ricostruzione (incominciata dal doge Domenico Contarini nel 1063 e continuata da Domenico Selvo e Vitale Falier) che ricalcò abbastanza fedelmente le dimensioni e l'impianto dell'edificio precedente. In particolare la forma architettonica nel suo complesso si avvicina molto a quella dell'antica Basilica dei Santi Apostoli di Costantinopoli (distrutta pochi anni dopo la conquista ottomana), la seconda chiesa più importante della città e mausoleo imperiale. La nuova consacrazione avvenne nel 1094;

la leggenda colloca nello stesso anno il ritrovamento miracoloso in un pilastro della basilica del corpo di San Marco, che era stato nascosto durante i lavori in un luogo poi dimenticato. Nel 1231 un incendio devastò la basilica di San Marco che venne subito restaurata.

San Marco e il Leone, sulla sommità del frontone

Decorazione

La decorazione a mosaici dorati dell'interno della basilica era già quasi completa alla fine del XII secolo. Entro la prima metà del Duecento fu costruito un vestibolo (il *nartece*, spesso chiamato atrio) che circondava tutto il braccio occidentale, creando le condizioni per la realizzazione di una facciata (prima di allora l'esterno era con mattoni a vista, come nella basilica di Murano).

I secoli successivi hanno visto la basilica arricchirsi continuamente di colonne, fregi, marmi, sculture, ori portati a Venezia sulle navi dei mercanti che arrivavano dall'oriente. Spesso si trattava di materiale di spoglio, ricavato cioè da antichi edifici demoliti. In particolare, il bottino del sacco di Costantinopoli nel corso della Quarta Crociata (1204) arricchì il tesoro della basilica e fornì arredi di grande prestigio.

I *Tetrarchi*

Ultimi interventi

Nel 1200, nell'ambito dei lavori che stavano trasformando l'aspetto della piazza, le cupole furono sopraelevate con tecniche di costruzione bizantine e fatimide: esse sono costruzioni lignee rivestite da lamine di piombo soprastanti le cupole originali più antiche, sulle quali si sviluppa il rivestimento musivo che si ammira all'interno della chiesa. Solo nel XV secolo, con la decorazione della parte alta delle facciate, fu definito l'attuale aspetto esteriore della basilica; nonostante ciò, essa costituisce un insieme unitario e coerente tra le varie esperienze artistiche a cui è stata soggetta nel corso dei secoli.

Infine furono realizzati il Battistero e la Cappella di Sant'Isidoro di Chio (XIV secolo), la sagrestia (XV) e la Cappella Zen (XVI). Nel 1617, con la sistemazione di due altari all'interno, la basilica può dirsi compiuta.

Figure chiave

In quanto *chiesa di Stato*, la basilica era retta dal doge e non dipendeva dal patriarca, che aveva la sua cattedra presso la chiesa di San Pietro. Il doge stesso nominava un clero ducale guidato dal primicerio.

L'amministrazione della basilica era affidata a un'importante magistratura della Repubblica di Venezia, i Procuratori di San Marco, che avevano sede nelle Procuratie. Tutti i lavori di costruzione e di restauro erano diretti dal proto: hanno occupato questa carica grandi architetti come Jacopo Sansovino e Baldassare

Longhena. Procuratori di San Marco e proto esistono tuttora e svolgono per il Patriarcato gli stessi compiti di un tempo.

Con la caduta della Repubblica, era pure maturato, in quegli stessi anni, il trasferimento della cattedrale da San Pietro di Castello a San Marco. Il trasporto era stato deciso già nel 1807[5], in piena età napoleonica, quando si era pure decretata la soppressione del primiceriato di San Marco, l'unificazione forzata dei due capitoli e la provvisoria sistemazione del patriarca nella più centrale parrocchia di San Maurizio (già da tempo, peraltro, per ovviare ai disagi di una ubicazione tanto periferica della curia patriarcale, era stata creata una cancelleria succursale presso la chiesa di San Bartolomeo). Solo nel 1821, tuttavia, Pio VII, con la bolla *Ecclesias quae*, aveva sanato quella situazione provvisoria, confermando a pieno titolo il trasferimento di sede dal punto di vista canonico.

Il **Capitolo dei canonici della Basilica Patriarcale di San Marco Evangelista**, nella sua configurazione attuale, era stato istituito con la bolla predetta[6]. Oltre ai canonici residenziali, sono canonici onorari *durante munere* gli arcipreti di San Pietro in Castello, e ancora di Gambarare, Jesolo, Caorle, Eraclea, Malamocco, Grado nell'arcidiocesi di Gorizia e il delegato-rettore di Torcello. I canonici residenziali ed onorari della Basilica di San Marco sono protonotari apostolici *durante munere.*

Conservazione

I lavori di restauro della Basilica avvenuti a fine Ottocento (1865-1875) crearono un vero dibattito culturale sullo stato di conservazione delle opere contenute e sulla perdita di ampie porzioni di mosaico interne alla Cappella Zen e al Battistero[7].

Fu così che dal 1881 al 1893 Ferdinando Ongania, uno dei più celebri editori veneziani, si dedicò alla realizzazione di un'opera chiamata appunto *La Basilica di San Marco in Venezia*, che voleva registrare e conservare la bellezza di tutti gli elementi decorativi che rendono unica la Basilica affinché in futuro ogni intervento di restauro si confrontasse con la situazione documentata nella sua opera.

Descrizione

Esterno

Dall'esterno, diviso in tre differenti registri — piano inferiore, terrazza, cupole — prevale la larghezza, poiché in una città come Venezia, che appoggia su un terreno sabbioso, si tendeva a realizzare gli edifici in larghezza, dal peso più equilibrato.

È infatti lunga 76,5 metri e larga 62,60 (al transetto), mentre la cupola centrale è alta 43 metri (28,15 all'interno). La facciata presenta due ordini, uno al pian terreno che è scandito da cinque grandi portali strombati che conducono all'atrio interno. Quella centrale è decorata in senso monumentale. Il secondo ordine forma una terrazza percorribile e presenta quattro arcate cieche più una centrale in cui si apre una loggia che ospita la quadriga.

Facciata

La facciata marmorea risale al XIII secolo. Vi furono inseriti mosaici, bassorilievi e una grande quantità di materiale di spoglio eterogeneo. Ciò diede la caratteristica policromia, che si combina con i complessi effetti di chiaroscuro dovuti alle multiformi aperture e al gioco dei volumi. Le due porte di ingresso alle estremità

Un particolare.

vennero realizzate con timpani ad arco inflesso, di ispirazione araba, forse volute anche per ricordare Alessandria d'Egitto, dove era avvenuto il martirio di San Marco. Alle porte d'ingresso lavorò l'orafo e fonditore in bronzo veneziano Bertuccio.[8][9]

Le porte bronzee risalgono a epoche diverse: a sud la *Porta di San Clemente* è bizantina e risale all'XI secolo; quella centrale, di produzione incerta, è del XII secolo; le porte secondarie sono più tarde e sono decorate secondo un gusto antichizzante. Nella facciata laterale rivolta a sud anticamente si apriva la Porta da Mar, l'ingresso posto vicino al Palazzo Ducale e al molo, dal quale si entrava a Venezia.

Tra i mosaici della facciata, l'unico rimasto degli originali duecenteschi è quello sopra il primo portale a sinistra, il portale di Sant'Alipio, che rappresenta l'ingresso del corpo di San Marco nella basilica com'era allora. Gli altri, danneggiati, furono rifatti tra il XVII e il XIX secolo mantenendo i soggetti originali, che fatta eccezione per il mosaico sopra il portale centrale, hanno tutti come soggetto principale il corpo del santo, dal suo ritrovamento presso Alessandria d'Egitto da parte di due mercanti veneziani avvenuta nell'829, all'arrivo delle sacre spoglie in città e alla successiva deposizione.

La lunetta del portale centrale è decorata secondo l'usanza tipicamente occidentale in epoca romanica, con un *Giudizio universale*, incorniciato da tre archi scolpiti di diverse dimensioni, che riportano una serie di *Profeti*, di *Virtù sacre e civili*, di *Allegorie dei mesi*, dei *Mestieri* e di altre scene simboliche con animali e putti (1215-1245 circa). Questi rilievi mescolano suggestioni orientali e del romanico lombardo (quali le opere di Wiligelmo), ma vennero realizzati da maestranze locali.

Traslazione del corpo di San Marco, XIII secolo, portale di S. Alipio.

Dagli archi inflessi dell'ordine superiore, decorati in stile gotico fiorito, le statue delle Virtù cardinali e teologali, quattro santi guerrieri e San Marco vegliano sulla città. Nell'arco del finestrone centrale, sotto San Marco, il *Leone alato* mostra il libro con le parole *"Pax tibi Marce Evangelista meus"*.

Il *Giudizio Universale*

Mosaici dell'ordine superiore

Il *Leone di san Marco*

La Discesa dalla Croce che orna la lunetta del registro superiore del portale Saint-Alipe della Basilica di San Marco.

Quadriga

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cavalli di San Marco***.

Le copie della *Quadriga*

Tra le opere d'arte provenienti da Costantinopoli, la più celebre è rappresentata dai famosi cavalli di bronzo dorato e argentato, di incerta origine,[10] che furono razziati dai Veneziani, durante la IV crociata dall'Ippodromo di Costantinopoli, la capitale dell'Impero romano d'Oriente e posti sopra il portale centrale della basilica. Delle molte quadrighe che ornavano gli archi trionfali dell'antichità, questa è l'unico esemplare al mondo rimasto. Dopo il lungo restauro cominciato nel 1977, i cavalli di San Marco sono conservati nel Museo di San Marco all'interno della basilica, sostituiti sulla balconata da copie.

Pilastri acritani

Da piazza San Marco dirigendosi verso il portale di Palazzo Ducale, si vedono sulla sinistra due alti pilastri quadrangolari detti "acritani" riccamente decorati, poco distanti dalla facciata meridionale della basilica. Essi fiancheggiano la via d'accesso al Battistero e probabilmente furono collocati in questo luogo intorno alla metà del XIII sec. I pilastri sono ben visibili anche dalla riva, come monumenti trionfali delle vittorie della Repubblica di Venezia nelle guerre dell'oriente (portati dall'oriente come bottino di guerra)[11]. La loro dislocazione nel panorama della Piazzetta, che appare priva di una funzione precisa, deriva dall'effettiva sovrabbondanza di manufatti di pregio accumulati dai veneziani durante le diverse guerre che la videro coinvolta nel corso dei secoli, che riconoscendone il valore ma non avendo più spazi vuoti all'interno o sulla facciata della basilica decisero di posizionarli li dove oggi si possono ammirare. Il nome deriverebbe dalla leggenda, nota secoli dopo il loro arrivo a Venezia, che vorrebbe i due pilastri fossero stati portati a Venezia, insieme con la Pietra del Bando, dopo la caduta di Acri nel 1258. Ma da un nuovo studio sulle fonti dell'epoca contemporanea alla caduta di Acri, risulta che né i Pilastri né la Pietra del Bando sono mai menzionati. Riferimenti all'appartenenza dei Pilastri dopo la conquista di Acri, si trovano invece solo in opere storiche molto tarde, cioè del XVI e XVII secolo, cioè un'epoca ben successiva agli avvenimenti. Questo, fino a pochi anni fa, ha suscitato abbastanza dubbi e perplessità sull'origine della loro provenienza,

poiché anche dallo studio dei due pilastri non si riuscì a trovare alcun elemento significativo che permettesse d'individuare un luogo di origine. Nel 1960 durante i grandi lavori per la costruzione di nuove arterie urbane ad Istanbul, nel quartiere di Sarachane, grandi blocchi di marmo che formavano i coronamenti di nicchie furono riportati alla luce, insieme a frammenti di un'iscrizione monumentale che correva lungo una volta intorno agli archi delle nicchie. Questo fece riconoscere in quell'iscrizione parti di un'epigramma dedicatorio alla chiesa di San Poliecto.[11] Da questi scavi fu ritrovato, durante la prima campagna archeologica, un grande capitello di pilastro, che in base alla forma, le dimensioni e gran parte della decorazione corrispondeva a quelli dei pilastri Acritani a Venezia. Finemente lavorati, essi presentano motivi sasanidi come palmette alate, pavoni, uva, eseguiti con chiarezza distributiva e precisione magistrale; rappresentano una delle prime evidenze dell'introduzione di decorazioni orientaleggianti nel panorama artistico occidentale.

Presso l'angolo verso la piazza è la *pietra del bando*, tronco di colonna in porfido proveniente dalla Siria, da cui il *commandador* della Repubblica leggeva le leggi e i bandi alla cittadinanza. La pietra fu spezzata dalle macerie del campanile nel 1902.[12]

Tetrarchi

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Monumento ai Tetrarchi****.*

Opera databile verso la fine del III secolo, trasferita a Venezia dopo il saccheggio di Costantinopoli del 1204. Raffigura, in un blocco di porfido rosso dell'altezza di circa 130 cm, le figure dei "tetrarchi", ovvero i due cesari e i due augusti (un cesare e un augusto per ognuna delle parti in cui l'impero romano venne suddiviso dall'imperatore Diocleziano con la sua riforma). Tra gli storici dell'arte è ancora in corso il dibattito in merito a quale delle due tetrarchie si riferisca la scultura.

Una leggenda popolare vuole invece che questa scultura sia quella di quattro ladroni sorpresi dal Santo della basilica intenti a rubare il suo tesoro custodito all'interno e che furono da esso pietrificati e successivamente murati di fianco alla Porta della Carta dai veneziani, proprio all'angolo del Tesoro.

Nartece

Il nartece

Il nartece con la sua luce smorzata prepara il visitatore all'atmosfera soffusa dell'interno dorato, come l'Antico Testamento rappresentato dai mosaici delle cupole che preparano al Vangelo raffigurato in basilica. I soggetti principali sono la *Genesi* ed episodi delle vite di *Noè*, *Abramo*, *Giuseppe*, *Mosè*. L'atrio si compone di due ambienti, in quanto Battistero e Cappella Zen furono ottenuti chiudendone il lato sud. I mosaici dell'atrio comprendono tra l'altro sei cupolini: Genesi, Abramo, tre cupolini di Giuseppe e cupolino di Mosè. I mosaici dei cupolini "segnano" il tempo dell'attesa della venuta di Gesù, seguendo il filo che individua le fasi della storia della salvezza, dopo le cadute degli uomini, prima del suo compimento in Cristo, la cui vita e i cui misteri sono celebrati nei mosaici interni della basilica.[13] Nel cupolino di Abramo il protagonista è raffigurato quattro volte a colloquio con Dio, rappresentato da una mano che esce da uno spicchio di cielo. Nel cupolino di Mosè egli, salvato dal Nilo, diventa salvatore del suo popolo lungo il deserto e attraverso il mar Rosso verso la terra promessa.

Nella cupola della Genesi ,o Creazione sono presenti ventisei scene che incominciano con la creazione del cielo e della terra. Non comune è la scena della benedizione del settimo giorno" con Dio in trono circondato dai sei angeli dei primi sei giorni. Seguono la creazione di Eva dalla costola di Adamo, la tentazione del serpente, la cacciata dal Paradiso Terrestre, e gli altri episodi caratteristici del Libro. I mosaici dei primi tre cupolini furono realizzati tra il 1220 e il 1240. Dopo una lunga interruzione di lavori, dovuta all'impiego delle squadre di mosaicisti veneziani nella chiesa di San Salvador, il cantiere fu riaperto con la decorazione delle ultime cupole intorno al 1260-1270.

Accanto al portale che immette alla chiesa si aprono alcune nicchie nelle quali sono accolti mosaici che rappresentano la Theotókos, gli Apostoli e, nel registro inferiore, gli Evangelisti. Questi mosaici fanno parte della prima campagna decorativa della chiesa, quella che include anche il mosaico con i quattro protettori della città nell'abside (San Pietro, San Nicola, San Marco e Sant'Ermagora) e i lacerti di Deposizione ritrovati sul tetrapilo di sud-est del presbiterio, tutti risalenti all'ultimo quarto dell'XI secolo, cioè al periodo del doge Domenico Selvo. Le figure della Theotokos e degli Apostoli sembrano appartenere a un atelier bizantino, mentre quelle degli Evangelisti (forse di poco successive) presentano caratteri che li avvicinano allo stile di maestranze venete. Il linguaggio è assimilabile a quello bizantino di provincia, che ha il suo esito più alto nei mosaici della chiesa della Neà Monì di Chio.

Interno

L'interno

La pianta della basilica è a croce greca, sebbene il braccio longitudinale sia leggermente più esteso, con cinque cupole distribuite al centro e lungo gli assi della croce e raccordate da arconi (come nella chiesa dei Santi Apostoli dell'epoca di Giustiniano, modello evidente per la basilica veneziana). Le navate, tre per braccio, sono divise da colonnati che confluiscono verso i massicci pilastri che sostengono le cupole; non sono realizzati come blocco unico di muratura ma articolati a loro volta come il modulo principale: quattro supporti ai vertici di un quadrato, settori di raccordo voltati e parte centrale con cupoletta.

Le pareti esterne e interne sono invece sottili, per alleggerire il peso dell'edificio sul delicato suolo veneziano, e sembrano quasi diaframmi tesi tra pilastro e pilastro, a reggere la balaustra dei matronei; non hanno una funzione di sostegno, solo di tamponamento. Pareti e pilastri sono completamente rivestiti, nel registro inferiore, con lastre di marmi policromi. Il pavimento ha un rivestimento marmoreo disegnato con moduli geometrici e figure di animali mediante le tecniche dell'opus sectile e dell'opus tessellatum; sebbene continuamente restaurato, conserva alcune parti originali del XII secolo. Il pavimento riflette motivi dell'iconografia classica, comuni nell'area alto-adriatica (ruote, quadrati, esagoni, ottagoni, cornici decorate a rombi, immagini di animali simbolici del cristianesimo medievale) con altri che risentono di influssi bizantini (le otto grandi lastre in marmo proconnesio del piedicroce e le altre dodici di marmo greco sotto la cupola dell'Ascensione).

Elementi di origine occidentale sono la cripta, che interrompe la ripetitività di una delle cinque unità spaziali, e la collocazione dell'altare, non al centro della struttura (come nei *martyrion* bizantini), ma nel presbiterio. Per questo i bracci non sono identici, ma sull'asse est-ovest hanno la navata centrale più ampia, creando così un asse longitudinale principale che convoglia lo sguardo verso l'altare maggiore, che custodisce le spoglie di San Marco. Dietro l'altare maggiore, rivolta verso l'abside, è esposta la Pala d'oro, che fa parte del Tesoro di San Marco.

Il gruppo di colonne istoriate che reggono il ciborio sopra l'altare maggiore, riproducono modelli paleocristiani, con citazioni anche ricalcate, sebbene magari ricontestualizzate o anche fraintese. Questo *revival* appositamente ricreato è da inquadrare nel desiderio di Venezia di riallacciarsi con l'epoca di Costantino assumendosi l'eredità dell'*Imperii christiani* dopo aver conquistato Costantinopoli. Il presbiterio è separato dal resto della basilica da un'iconostasi, ispirata alle chiese bizantine. È formata da otto colonne in marmo rosso broccatello e coronata da un alto Crocifisso e da statue di Pier Paolo e Jacobello dalle Masegne, capolavoro della scultura gotica (fine XIV secolo). Dal presbiterio si accede alla sagrestia e a una chiesetta del XV secolo dedicata a San Teodoro, realizzata da Giorgio Spavento, che ospita una *Adorazione del Bambino* di Giambattista Tiepolo. Degni di nota anche i pilastri a ridosso del portale, sui quali Sebastiano da Milano scolpì motivi vegetali.

La cupola

Transetto destro

All'inizio del transetto destro, collegato al Palazzo Ducale, si trova l'*ambone delle reliquie*, da dove il neoeletto doge si mostrava ai veneziani. Nella navata sinistra si trovano la *cappella di San Clemente* e l'altare del *Sacramento*. Qui è il pilastro in cui fu ritrovato nel 1094 il corpo di San Marco, come raccontato negli interessanti mosaici della navata destra (da dove si entra negli ambienti del Tesoro di San Marco). Nei mosaici del ritrovamento del corpo del santo (XIII secolo), in due scene, viene mostrato l'interno della basilica e sono raffigurate la preghiera d'invocazione e quella di ringraziamento del doge, del patriarca con il suo clero, dei nobili e del popolo.

L'iconostasi

Transetto sinistro

All'inizio del transetto sinistro c'è invece l'*ambone doppio* per la lettura delle Scritture; seguono, nella navata destra, la cappella di San Pietro e la cappella della *Madonna Nicopeia*, un'icona bizantina giunta a Venezia dopo la Quarta Crociata e oggetto di devozione. Sul lato nord ci sono gli ingressi alla cappella di Sant'Isidoro di Chio e alla cappella Mascoli.

Mosaici

La decorazione musiva della basilica copre un arco di tempo molto ampio ed è probabilmente dettata da un programma iconografico coerentemente unitario.

I mosaici più antichi sono quelli dell'abside (*Cristo pantocratore*, rifatto però nel XVI secolo, e figure di santi e apostoli) e dell'ingresso (*Apostoli* ed *Evangelisti*, di cui si è detto sopra), realizzati alla fine dell'XI secolo da artisti greci e veneziani, e che mostrano affinità ai mosaici, per esempio, della Cattedrale Ursiana di Ravenna (1112) o a quelli degli Apostoli nell'abside della Cattedrale di San Giusto a Trieste.

La *Cupola della Genesi*

Gli *Apostoli* con la *Theotokos* e gli *Evangelisti* probabilmente decoravano l'ingresso centrale alla basilica ancora prima della costruzione del nartece. I restanti mosaici dell'edificio vennero aggiunti nella seconda grande campagna decorativa a partire dalla seconda metà del XII secolo, da artisti bizantini e veneziani.

L'atrio presenta *Storie dell'Antico testamento*, le tre cupole sull'asse longitudinale apoteosi divine e cristologiche, gli arconi relativi presentano episodi dei Vangeli, le cupole laterali storie di santi.

La *Cupola della Pentecoste* (la prima a ovest) venne realizzata entro la fine del XII secolo, forse riproducendo le miniature bizantine di un manoscritto della corte bizantina. La cupola centrale è detta *dell'Ascensione*, mentre quella sopra l'altare maggiore *dell'Emanuele*, e furono decorate dopo quella della *Pentecoste*.

Successivamente ci si dedicò all'istoriazione della *Cupoletta della Genesi* dell'atrio (1220-1240 circa), seguendo fedelmente le illustrazioni della *Bibbia Cotton* (un altro *revival* paleocristiano).[14] Sulle volte e i cupolini successivi si sviluppano le storie degli antichi patriarchi: Noè, Abramo, Giuseppe, Mosè. Questo cupolino della Genesi è geometricamente scandito in tre fasce circolari concentriche attorno a una decorazione a scaglie dorate al centro. Il racconto è suddiviso in ventisei scene sopra le quali corre il testo biblico in latino che comincia con le parole: "In principio Dio creò il cielo e la terra. Lo Spirito di Dio aleggiava sulle acque". Seguono in successione le giornate della creazione, in ognuna delle quali è presente la figura di Dio creatore, identificata - secondo l'iconografia orientale - nel Cristo giovane dall'aureola crociata e dalla croce astile, Parola vivente del Padre, e con lui, fin dall'origine, creatore dell'universo, come si legge all'inizio del Vangelo di Giovanni.[15]

Il transetto nord, realizzato in seguito, ha la cupola dedicata a San Giovanni Evangelista e *Storie della Vergine* negli arconi. Quello sud presenta la *cupola di San Leonardo* (con altri santi) e, sopra la navata destra, *Fatti della vita di San Marco*. In queste opere e in quelle coeve della tribuna gli artisti veneziani introdussero sempre maggiori elementi occidentali, derivati dall'arte romanica e gotica.

Più tardi sono i mosaici delle cupolette *di Giuseppe* e *di Mosè*, nel lato nord dell'atrio, probabilmente della seconda metà del XIII secolo, dove si cercano effetti grandiosi con una riduzione delle scenografie architettoniche in funzione della narrazione. Altri notevoli mosaici decorano il Battistero, la *Cappella Mascoli* e la *Cappella di Sant'Isidoro*.

Le ultime decorazioni musive sono quelle della *Cappella Zen* (angolo sud dell'atrio), dove avrebbe operato di nuovo un maestro greco di notevole perizia.

Molti mosaici deteriorati furono in seguito rifatti mantenendo i soggetti originali. Alcuni dei cartoni furono realizzati da Michele Giambono, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Paolo Veronese, da Jacopo Tintoretto e dal figlio Domenico (questi dei due Robusti spesso realizzati da Lorenzo Ceccato)[16] Tiziano e il Padovanino prepararono invece i cartoni per i mosaici della sagrestia.

I mosaici del XII secolo sono di matrice greca e sono opera di artisti che, per comodità di riferimento, possono essere chiamati *maestro dell'Emanuele*, *maestro dell'Ascensione*, *maestro della Pentecoste*, affiancati da molti aiuti. Al primo si attribuiscono la *cupola dell'Emanuele*[17], l'emiciclo absidale, le cappelle laterali con le storie marciane, petriane e clementine e nei transetti i miracoli di Cristo. Al secondo le storie della Passione e l'Ascensione, le cupole laterali e il martirio degli Apostoli sulla volta e sul lunettone meridionali del piedicroce della basilica, al terzo infine la *cupola della Pentecoste* e probabilmente le due volte occidentali, ridecorate nel Rinascimento con l'*Apocalisse di Giovanni* e il

Paradiso. Dopo il Duecento avviene una traduzione del linguaggio artistico musivo, passando "dal greco al latino", per opera di artisti come Paolo Veneziano. Tale traduzione si approfondisce nel ciclo della *cappella di S. Isidoro* e trova compimento sia per opera di Paolo Uccello, sia nella *cappella dei Mascoli*, verso la metà del Quattrocento, ove si registra la presenza di Andrea del Castagno.[18]

Mosaico "SANCTUS CESARIUS" (San Cesario diacono e martire di Terracina), sottarco inferiore della galleria sud

I mosaici dell'interno, per lo più del XII secolo, si ispirano ai princìpi dell'arte bizantina. Il nucleo centrale, narrante la storia della salvezza cristiana, spazia dalle profezie messianiche alla seconda venuta (parusia) di Cristo giudice alla fine del mondo e ha i suoi punti focali nelle tre grandi cupole della navata principale: cupola del Presbiterio, dell'Ascensione e della Pentecoste. La sua lettura va fatta dal Presbiterio verso la facciata, da est a ovest, seguendo il corso del sole, al quale è simbolicamente associato Cristo che è il sole perpetuo per gli uomini.

Nella cupola del Presbiterio troviamo i profeti che, attorno a Maria annunciano i testi delle loro profezie. Vicino a Maria, in atteggiamento orante e in posizione centrale, Isaia, indicando il giovane imberbe al centro della cupola, pronuncia le parole: "Ecco, la Vergine concepirà e partorirà un figlio che sarà chiamato Emanuele, Dio con noi" (7,14); e Davide, capostipite della discendenza regale di Israele, indossante le sontuose vesti dell'imperatore di Bisanzio, proclama la regalità del bambino che da lei nascerà "Il frutto delle tue viscere porrò sul mio trono" (salmo 132, 11). Lo stesso tema iconografico ritorna sulle pareti della navata centrale: dieci quadri in mosaico, magnifiche opere del XIII secolo (i *pinakes*), presentano, sulla parete destra, la Vergine[19], su quella sinistra, il Cristo Emanuele, circondati rispettivamente da quattro profeti. Il compimento delle profezie ha inizio nelle scene raffiguranti l'*annuncio dell'angelo a Maria* e segue con l'*adorazione dei Magi*, *la presentazione al tempio*, *il battesimo di Gesù nel fiume Giordano*[20] sulla volta sopra l'iconostasi (mosaici rifatti su cartoni di Jacopo Tintoretto).[21]

Nei due transetti, sulle pareti e le volte, sono tradotti in numerose immagini gli atti di Gesù a conforto dei malati, dei sofferenti, dei peccatori.

Sulle volte sud e ovest sotto la cupola centrale sono riuniti i fatti conclusivi della vita di Gesù: l'*ingresso a Gerusalemme*, *l'Ultima Cena*, *la lavanda dei piedi*, *il bacio di Giuda* e *la condanna di Pilato*.

Il grande pannello dell'*Orazione nell'orto* è del XIII secolo. Al centro della basilica stanno le scene della *Crocifissione* e della *Discesa agli inferi* (*anastasi*, in greco) con la grande immagine di Cristo vittorioso sulla morte, nonché la raffigurazione della Resurrezione. Nella cupola dell'Ascensione nel cerchio stellato al centro c'è Cristo, seduto su un arcobaleno, portato verso l'alto da quattro angeli in volo. Al di sotto, fra splendidi alberi rappresentanti il mondo terreno, stanno i dodici Apostoli con la Vergine e due angeli. Tra le finestrelle, sedici figure femminili, danzanti, sono la personificazione di virtù e beatitudini: fra le tante presenti, si ricordano la fede, la giustizia, la pazienza, la misericordia e la carità incoronata in vesti regali con l'iscrizione in latino “madre di tutte le virtù”.

La terza cupola è quella della Pentecoste dove lo Spirito Santo, al centro con l'etimasia, nel simbolo della colomba scende sotto forma di lingue di fuoco sugli apostoli. Alla base, tra le finestrelle, sono rappresentati gruppi di popoli che ascoltarono, ciascuno nella propria lingua, il messaggio cristiano.[22] Al sommo della cupola, al centro di un nimbo costituito da cerchi concentrici, i simboli del trono, del libro e della colomba alludono al Padre assiso sul trono dei cieli, al Verbo la cui parola è condensata nel libro del Vangelo, allo Spirito Santo che inaugura la nuova fase della storia umana evocata con l'immagine della colomba che, recando il ramoscello d'ulivo, aveva annunciato la fine del diluvio e un futuro di vita e di pace.

Sulla controfacciata interna è presente il motivo iconografico bizantino della Deesis (Intercessione) nel quale San Marco sostituisce il tradizionale san Giovanni Battista.[23] Nella navata destra del presbiterio un mosaico bizantineggiante del XII secolo rappresenta il trafugamento del corpo di San Marco da Alessandria d'Egitto a Venezia.

Il campanile di San Marco

Sono rappresentati i veneziani Tribuno e Rustico, assistiti dai loro complici alessandrini, che pongono il corpo del santo in una cassa; il trasporto di questa al grido *kanzir* ("carne porcina" in arabo); il ribrezzo dei doganieri musulmani per la merce immonda, il naviglio che lascia Alessandria; la burrasca in mare presso l'estuario; l'accoglienza festosa a Venezia.[24] Il Cristo Pantocratore nel presbiterio sta al centro di un trono gemmato, con la mano destra alzata in segno di benedizione e la sinistra che tiene il Libro aperto, ornato di pietre preziose che simboleggiano lo straordinario valore spirituale ed escatologico del suo annuncio. Attorno quattro evangelisti scrivono l'inizio del proprio Vangelo. Al di sotto si trova la Vergine Maria, orante, e ai suoi lati due donatori: il doge Ordelaffo Falier e l'imperatrice bizantina Irene d'Atene.

In un sottarco inferiore della galleria sud, vi è la raffigurazione di "SANCTUS CESARIUS", San Cesario, diacono e martire di Terracina[25] - il santo tutelare degli imperatori romani, invocato contro gli annegamenti e le inondazioni - e del suo compagno di martirio "SANCTUS IULIANUS", San Giuliano presbitero e martire.

Tutte le scene musive, immerse nell'oro che, secondo la tradizione orientale è simbolo della luce divina, sono completate da iscrizioni in lingua latina: brani biblici, puntualmente trascritti o ripresi in forma riassuntiva dalla *Vulgata* di san Girolamo, oppure bellissime preghiere e invocazioni in forma poetica medievale. Le varie scene musive hanno esplicazioni in versi leonini.[26] Tali iscrizioni sono presenti anche nell'*atrio*.

Sopra la figura dell'etimasia, la preparazione del trono per il Giudizio Universale, tra due cherubini e due arcangeli. Ai lati della composizione centrale stanno, in successione gerarchica dal basso verso l'alto, dodici profeti, dodici apostoli, dodici arcangeli. Al di sopra, tra diaconi che spargono incenso, sono raffigurate le feste della chiesa bizantina.[27] Sul pavimento della basilica sono raffigurati a mosaico vari animali, tratti dai bestiari medievali, tra cui il pavone simbolo cristiano di immortalità.

I meravigliosi mosaici policromi del XII secolo che ricoprono il pavimento della Basilica presentano due tecniche diverse: l'opus tessellatum, che utilizza tessere di dimensioni diverse ma tagliate con regolarità, e l'opus sectile, assemblaggio di minuscoli frammenti irregolari di pietre differenti, utilizzati soprattutto per i motivi geometrici e a carattere zoomorfo.[28]

Interessanti anche i mosaici dell'*antibattistero* e del *battistero*, eseguiti nel XIV secolo.[29][30]

Nel 2017 è stato comunicato il completamento dei rilievi ortofotografici e fotogrammetrici di tutte le superfici della basilica affrescate da mosaici. La tecnica utilizzata permette di realizzare immagini 2D e 3D ad alta risoluzione, che sono navigabili in maniera performante e secondo un piano di luce continua, privo di zone d'ombra.[31][32]

Mosaico con *Episodi dell'Esodo*

Campane

Nel 1819/20 il fonditore Domenico Canciani Dalla Venezia fuse un nuovo concerto, composto da 5 campane, con i resti delle vecchie campane (tra le quali la maggiore, del peso di oltre 40 quintali); di questo concerto, nel crollo del 1902, si salvò solo la campana maggiore, erede della famosa *Marangona*. Le campane spezzatesi durante il crollo del campanile furono invece rifuse, riutilizzando i cocci delle vecchie 4 campane per fonderne le nuove. Queste nuove campane vennero donate da papa Pio X. Il nuovo concerto, realizzato dai fonditori Barigozzi di Milano nel 1909 in una fonderia costruita appositamente sull'isola di Sant'Elena, è composto di cinque campane, i cui nomi sono legati alle occasioni in cui venivano anticamente utilizzate:

- *Marangona o Carpentiera o Campanon* (prima), nota La_2, fusa da Domenico Canciani nel 1819/20, diametro di 180 cm; peso di 36,25 quintali;

  La Marangona.

  è la campana maggiore e l'unica ad essersi salvata dal crollo del precedente campanile nel 1902; i suoi rintocchi annunciavano l'inizio e la fine dell'orario di lavoro dei *marangoni (da cui la campana prende il nome)*, cioè dei carpentieri dell'Arsenale (e questo suono tradizionale è rimasto in parte tutt'oggi con la distesa della Nona a mezzogiorno, che oltre ad annunciare l'Angelus ricorda la fine dell'orario di lavoro; e alle 14:00, con la distesa delle 2 campane minori, ad annunciare l'inizio del lavoro pomeridiano, appunto). La Marangona suonava inoltre per le sedute del Maggior Consiglio.

- *Nona o Mezzana* (seconda), nota Si_2 calante, fusa dai Fratelli Barigozzi di Milano nel 1909, diametro di 156 cm; peso di 25,56 quintali;

  Ha sempre suonato a mezzogiorno e a mezzanotte, orario in cui si potevano spedire le ultime lettere a Rialto.

- *Trottiera o Quarantìa* (terza), nota $Do\sharp_3$ calante, fusa dai Fratelli Barigozzi di Milano nel 1909, diametro di 138,5 cm; peso di 18,07 quintali;

  Suonava per dare il secondo segnale ai nobili che dovevano partecipare alle riunioni del Maggior Consiglio.

- *Pregadi* o *Mezza Terza* (quarta), Re_3 calante, fusa dai Fratelli Barigozzi di Milano nel 1909; diametro di 129 cm; peso di 13,66 quintali;

  Suonava per le riunioni del Senato, i cui membri erano detti Pregadi; per tutte le funzioni religiose e alle prime luci dell'alba.

- *Renghiera o Maleficio* (quinta), nota Mi_3 calante, fusa dai Fratelli Barigozzi di Milano nel 1909, diametro di 116 cm; peso di 10,11 quintali ;

  è la minore delle campane e annunciava le esecuzioni capitali che avvenivano tra le colonne di San Marco e San Todaro.

Il *plenum*, cioè il suono a distesa di tutte le campane contemporaneamente, avviene solo per le maggiori solennità dell'anno liturgico e per la festa di San Marco (25 aprile).

Le campane sono state inceppate a slancio con i ceppi in legno dalla Morellato, originariamente elettrificate nel 1953 dalla ditta svizzera "Schlieren - Wagons & Ascenseurs", e attualmente in manutenzione dalla Vanin di Trebaseleghe (PD), che ha rifatto l'impianto nel 1996.

A gennaio 2018 la Procuratoria della Basilica di San Marco ha deciso di installare 5 elettro-percussori esterni per ciascuna delle 5 campane. Questi "martelli" simulano, mediante dei rintocchi disordinati, il suono tradizionale a distesa a slancio (campana in movimento o meglio a dondolo in cui il battaglio vola e percuote il lato superiore del bronzo). Già nel 2017 era stato installato un martello sulla seconda campana denominata *Nona* per simulare la distesa di mezzogiorno. Questi martelli sono stati installati per la sicurezza dei turisti nonostante che le campane vengano revisionate ogni mese e non si sia mai verificato nessun incidente. Neanche il plenum delle 5 campane nelle solennità non viene più eseguito con le campane a distesa a slancio durante gli orari di apertura del campanile.

Musica in basilica

Le navate laterali avevano anticamente delle gallerie con pavimenti lignei che le coprivano, secondo i modelli tipicamente orientali, che vennero ridotte a strettissimi passaggi balaustrati per permettere di ammirare i mosaici delle volte anche dal basso. Le numerose gallerie fornirono l'ispirazione per lo sviluppo dello stile policorale veneziano ai compositori di San Marco. I più importanti furono gli organisti e compositori Andrea Gabrieli e Giovanni Gabrieli (zio e nipote), ai quali si attribuisce l'introduzione dell'uso degli strumenti musicali per la musica sacra in chiesa, così come lo sviluppo della musica antifonale.

Tra i principali compositori, per lo più incaricati come maestri di cappella, che operarono in basilica sono da ricordare Gioseffo Zarlino, Jacques Arcadelt, Antonio Lotti, Baldassare Galuppi, Claudio Monteverdi, Lorenzo Perosi e altri. Il coro deputato al servizio musicale in cattedrale è ancor oggi l'antica e prestigiosa Cappella Marciana.

Organi

Organo Callido-Trice-Tamburini

Sulla cantoria alla sinistra del presbiterio, si trova l'organo maggiore della basilica. Questo, costruito da Gaetano Callido nel 1766, è stato ampliato da William George Trice nel 1893 e dalla ditta Tamburini nel 1972 (*opus 638*). Lo strumento, a due tastiere di 58 note ciascuna e pedaliera di 30, è a trasmissione mista: meccanica per i manuali e il pedale, elettrica per i registri.[33]

Organo Callido

Sulla cantoria a destra del presbiterio, si trova l'organo a canne Gaetano Callido *opus 30*, costruito nel 1766. Nel 1909 lo strumento venne rimosso (per far posto a un nuovo organo, costruito dalla ditta Mascioni) e nel 1995 reinstallato dopo un restauro condotto da Franz Zanin. L'organo Mascioni (*opus 284*) era a trasmissione pneumatica, con due tastiere e pedaliera. Nel 1994 è stato smontato, restaurato e rimontato nella chiesa di Santa Maria della Pace a Mestre, dove viene regolarmente utilizzato per il servizio liturgico e per concerti.

L'organo Callido è a trasmissione integralmente meccanica, ha un'unica tastiera di 57 note con prima ottava scavezza e una pedaliera a leggio scavezza, costantemente unita al manuale. La cassa non è più quella barocca originale, ma una lignea dalle forme più semplici e priva di decorazioni.

Organo de Martino

Si tratta di un piccolo organo positivo di scuola napoletana, del 1720, opera dell'organaro Tommaso de Martino; è stato restaurato da Franz Zanin nel 1995 e collocato nella nicchia absidale all'epistola. A trasmissione meccanica, è dotato di un manuale di 45 note e non ha pedaliera.

Organo Cimmino

È un piccolo organo di scuola napoletana, del 1779, opera dell'organaro Fabrizio Cimmino; è stato recuperato da Giorgio e Cristian Carrara nel 1999 e collocato in Basilica nel 2014, accanto all'altare della Madonna Nicopeia. A trasmissione meccanica, è dotato di un manuale di 45 note con prima ottava corta e di pedaliera a leggio di 8 note, costantemente unita al manuale.

Simbologie

L'"architetto ignoto"

Il numero della basilica è il cinque: esso appare disegnato nel modo del dado ed è visibile nella cattedra su cui siede il cosiddetto "architetto ignoto" di San Marco. Il bassorilievo che lo raffigura è il primo da sinistra, all'interno del grande arcone della porta centrale. L'"architetto ignoto" è rappresentato nelle vesti di un saggio orientale con il turbante: greci, infatti, erano gli architetti chiamati a costruire la Basilica dal doge Contarini. Esso è rappresentato seduto per sottolinearne il livello di dignità, e porta anche una stampella, segno di infermità fisica. In ciò è accomunato alla grande tradizione mitica greca e nordica che consentiva all'*homo faber* di raggiungere altissimi livelli ma lo obbligava a pagarne in qualche modo lo scotto con l'infermità. L'architetto è poi rappresentato nell'atto di mangiarsi un dito: la leggenda attribuisce questa

espressione di disappunto alla punizione che il doge gli avrebbe dato dopo che, alle sue congratulazioni per la grande opera realizzata, l'architetto aveva risposto: "Avrei potuto farla meglio" (se avessi avuto più denaro): per questo atto di orgoglio era stato punito.[34]

L'"architettura divina"

La Basilica di San Marco e la piazza, in una stampa del XIX secolo

Dio, la Trinità sono identificati con il numero tre o, geometricamente, con un triangolo. Il mondo, in antico, si identificava invece con il numero quattro, con i quattro punti cardinali. La figura che si racchiude in quattro punti è deformabile: si possono ottenere, infatti, un rettangolo, un rombo, un trapezio. E ciò che è deformabile è anche instabile, mentre il triangolo resta sempre tale. La basilica di San Marco si identifica con il cinque, le cinque cupole. Quella centrale è del *Cristo storico*. Esiste un significato simbolico di ciò: l'arrivo di Cristo "divinizza" il creato così come la cupola centrale divide in quattro triangoli il quadrato dato dalle quattro cupole esterne. E in questo modo anche il quadrato-creato diventa indeformabile.[35]

Altre simbologie nella Basilica

I tre pili portabandiera antistanti la basilica marciana oggi portano le bandiere dell'Italia, dell'Europa e di Venezia. Essi rappresentavano i territori di Candia, Morea e Cipro conquistati da Venezia.

Un dodecaedro stellato si trova sul pavimento prima della porta principale d'ingresso alla Basilica, sotto l'iconostasi e sul coro. Per i saggi dell'Antichità, esso era simbolo di Venere, il pianeta reggente di Venezia. Rappresenta la manifestazione della forma Divina in Natura: Platone ne fece simbolo dell'armonia del cosmo (solidi platonici).

A sinistra dell'ingresso laterale della Basilica, sul pavimento musivo, c'è un rinoceronte di incerta datazione. La pianta a esso retrostante è simbolo di forza. Questa immagine sarebbe anche un talismano per allontanare le malattie.

La losanga di porfido sul pavimento dell'atrio, davanti al portale principale, rappresenta il punto esatto in cui l'imperatore Federico Barbarossa s'inginocchiò davanti al papa Alessandro III nel 1177.

A terra, presso la Pala d'oro, lungo il percorso d'uscita, c'è una pietra raffigurante un corno ducale e un animale, un riccio nero. Qui fu sepolto il cuore del doge Francesco Erizzo (1566-1646, doge dal 1631). Il riccio è simbolo della famiglia patrizia di appartenenza. Il resto delle spoglie si trova nella chiesa di San Martino in Castello.[36]

Onorificenze

Rosa d'Oro

— 1833

Note

1. ^ (EN) *Basilica Cattedrale Patriarchale di S. Marco, Venezia, Venezia, Italy*, su *GCatholic.org*.
2. ^ *Fodor's Italy 2011*, Random House Digital, Inc., 31 maggio 2011, p. 190.
3. ^ *La Basilica: funzione politica e religiosa*, su *basilicasanmarco.it*. URL consultato il 29 agosto 2022.
4. ^ Pio VII, Bolla *Ecclesias quae*, 24 settembre 1821, cfr: *Basilica di San Marco*, su *Chiesa Cattolica*. URL consultato il 28 agosto 2022.
5. ^ *Scheda e bibliografia storica sul Patriarcato*, su *patriarcatovenezia.it*. URL consultato il 15 novembre 2021.
6. ^ *Basilica San Marco Capitolo*, su *basilicasanmarco.it*. URL consultato il 15 novembre 2021.
7. ^ *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: le idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le "Osservazioni" di A.P. Zorzi*, Mario Dalla Costa, Editore La Stamperia, 1983.
8. ^ *Bertuccio*, in *le muse*, II, Novara, De Agostini, 1964, p. 230.
9. ^ *Basilica di San Marco*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 12 giugno 2019.
10. ^ L'opera, attribuita a Lisippo, proveniva da Delfi, dove era stata posta dai Rodii come ex voto per la liberazione dall'assedio di Demetrio Poliorcete nel 304 a.C. Era stata collocata nell'Ippodromo a celebrare la vittoria di Costantino, e fu portata a Venezia da Enrico Dandolo nel 1204 (cfr. *I cavalli di San Marco e i Lithica orfici* (PDF).)
11. Friedrich Wilhelm Deichmann, *I Pilastri Acritani*, in Giordana Trovabene (a cura di), *Florilegium artium: scritti in memoria di Renato Polacco*, n. 8, Padova, Il poligrafo, 2006.
12. ^ *Venezia*, Guide d'Italia, Touring Club Italiano, 2012, pag. 223
13. ^ Maria Da Villa Urbani, *La Basilica di San Marco*, pag. 39, ed. Storti, Venezia.
14. ^ *La "Cupoletta della Genesi" a San Marco, di Giulia Grassi, MATDID, italian language for foreigners*.
15. ^ *La Basilica di San Marco*, Maria Da Villa Urbani, Storti Edizioni, 2007, pag. 45.
16. ^ *Ceccato, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 30 gennaio 2021.
17. ^ In questa cupola l'Emanuele sta al centro. All'interno della cupola, da est, sono rappresentati la Vergine, poi i profeti Isaia, Geremia, Daniele, Abdia, Abacuc, Osea, Giona, Sofonia, Aggeo, Zaccaria, Malachia ed inoltre Salomone re e Davide re.
18. ^ Renato Polacco, *In quei mosaici il senso della storia*, in *Omaggio a San Marco*, inserto de Il Gazzettino, sabato 8 ottobre 1994, pag. 2.
19. ^ Il mosaico della Vergine fu composto alla fine del XIII secolo. Segue canoni bizantini con influssi gotici. La Vergine ha le mani alzate con i palmi rivolti, segno di intercessione offerta all'umanità, indossa il tipico mantello maphorion che ha come decorazioni tre croci a forma di stella, una sul capo e le altre due sulle spalle, antico simbolo della Verginità di Maria (prima, durante e dopo la nascita di Cristo). (Michela D'Agostino e Nicola Panciera, *Il mistero della salvezza nei mosaici di San Marco*, ed. Itaca, Castel Bolognese, 2005).
20. ^ Fra le acque del fiume, in basso a destra, è rappresentato anche il genio del fiume Giordano.
21. ^ Maria Da Villa Urbani, *La Basilica di San Marco*, ed. Storti, Venezia.
22. ^ *CIDM*.
23. ^ M. Da Villa Urbani, La Basilica di San Marco e la pala d'oro, ed. Storti, 2005-2009, Venezia, 53 e segg.
24. ^ *Guida d'Italia*, *Venezia e dintorni*, Touring Club Italiano, 1969, pag. 94.
25. ^ Silvio Tramontin, *Culto dei santi a Venezia*, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965
26. ^ *Venezia*, Guide d'Italia, Touring Club Italiano, 2012, pag. 227

27. **^** M. Da Villa Urbani, *La Basilica di San Marco e la pala d'oro*, ed. Storti, 2005-2009, Venezia, 64-65.
28. **^** *Venezia*, Guida oro, pag. 240, Touring Club Italiano, 1995.
29. **^** *Sezione dedicata ai mosaici del Battistero* (archiviato dall'url originale il 19 febbraio 2012).
30. **^** I mosaici marciani presentano diverse fonti storiche. La Cupola della Genesi si rifà alle miniature greche del *Codex Cottonianus* (V secolo); i mosaici su Mosè si richiamano ad un codice miniato bizantino, la cui copia fu scoperta nella Bibbia di Carlo V, oggi nella biblioteca della cattedrale di Gerona in Spagna. La scena dell'Annunciazione si accosta alle pitture murali (XI secolo) della chiesa Cattedrale di Santa Sofia a Kiev. La scena dei "Quaranta giorni nel deserto" trova la sua fonte ispiratrice in alcuni codici miniati greci del tardo XI secolo, come il *Codice Laur* o il *Tetraevangelion*. Il mosaico dell' "ingresso in Gerusalemme", di chiara matrice bizantina (prima metà del secolo XII), trova la sua fonte in codici miniati come il *Tetraevangelion 74*. I mosaici della cupola dell'Ascensione (XII secolo) fondono elementi bizantini con l'iconografia occidentale. I mosaici dell' "inaugurazione della Passione" (inizio XII secolo) riprendono modelli medio-bizantini della fine dell'XI secolo. Il mosaico dell'"Ultima cena", della prima metà del XII secolo, segue un modello medio-bizantino i cui possibili riscontri si hanno nel *Vangelo georgiano Djruchi* o nel *Codex Copte 13*, della fine dell'XI secolo. (Michela D'Agostino e Nicola Panciera, *Il mistero della salvezza nei mosaici di San Marco*, ed. Itaca, Castel Bolognese, 2005).
31. **^** Marta Mieli, *Una connessione ultraveloce per ampliare il patrimonio culturale della basilica e coniugare storia, arte e tecnologia*, su *garrnews.it*, 19 dicembre 2017. URL consultato il 5 febbraio 2020 (archiviato il 5 febbraio 2020).
32. **^** (**EN**) Adami, Andrea, Fassi, Francesco, Fregonese, Luigi e Piana, Mario, *Image-based techniques for the survey in the St Mark's Basilica in Venice* (**PDF**), in *Virtual Archaeology Review*, vol. 9, n. 19, 20 luglio 2018, pp. 16-17, 8, OCLC 1138331883. URL consultato il 5 febbraio 2020 (archiviato il 5 febbraio 2020). Ospitato su *archive.is*..
33. **^** *Fonte* (**PDF**), su *lionsvenezia.it*. URL consultato il 13 ottobre 2012 (archiviato dall'url originale il 12 gennaio 2014).
34. **^** Ettore Vio (proto di San Marco), *L'architettura interpreta la divinità*, da *Omaggio a San Marco*, pag. 4 dell'inserto de Il Gazzettino, sabato 8 ottobre 1994.
35. **^** Ettore Vio (proto di San Marco), *Basilica: il numero è cinque*, da "Omaggio a San Marco", inserto de Il Gazzettino, 8 ottobre 1994, pag. 4.
36. **^** Thomas Jonglez, Paola Zoffoli, *Venezia insolita e segreta*, pag. 65-79, edizione Jonglez, 2010.

Bibliografia

- *La basilica di San Marco a Venezia illustrata nella storia e nell'arte*, Venezia, Ongania, 1881-1888.
- *Documenti per la storia dell'augusta ducale Basilica di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania, 1886. https://archive.org/details/gri_33125014620641/mode/2up
- O. Demus, *The Church of San Marco in Venice: History, Architecture and Sculpture*, Washington, DC, 1960
- O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago: University of Chicago Press, 1984
- S. Bettini, *L'architettura di San Marco. Origini e significato*, Padova 1946
- Guida d'Italia del Touring Club Italiano – Venezia, 3ª edizione. ISBN 978-88-365-4347-2
- M. Da Villa Urbani, *La basilica di San Marco*, 2001, Storti Edizioni, Venezia. ISBN 88-7666-014-3
- S. Vianello (a cura di), *Le chiese di Venezia*, Electa, 1993. ISBN 88-435-4048-3
- R. Polacco, *San Marco. La basilica d'oro*, Milano, Berenice, 1991. ISBN 88-85215-11-4

- E. Rentetzi, *Le influenze mediobizantine nei mosaici dell'arcone della Passione della Basilica marciana*, in “Arte|Documento”, vol. XIV, (2000), pp. 50–53.
- W. Dorigo, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia 2003.
- E. Rentetzi, *L'iconografia delle gerarchie angeliche nella cupola del Battistero marciano*, in “Arte|Documento”, n 25 (2010), pp. 124–129.
- W. Wolters, *San Marco a Venezia. Un filo d'Arianna per la visita*, Verona, Cierre edizioni, 2014.

Voci correlate

- San Marco Evangelista
- Campanile di San Marco
- Pala d'oro
- Primicerio della basilica di San Marco
- Chiese di Venezia
- Cappella Marciana
- Parrocchie del patriarcato di Venezia
- Bartolomeo Bozza

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **basilica di San Marco**
- Wikibooks contiene testi o manuali sulle **disposizioni foniche degli organi a canne**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **basilica di San Marco (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:St._Mark%27s_Basilica_(Venice)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Sito ufficiale*, su *basilicasanmarco.it*.
- (EN) *Basilica di San Marco*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Opere di Basilica di San Marco*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Basilica di San Marco*, su *Structurae*.
- *Basilica di San Marco*, su *BeWeB*, Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici della Conferenza Episcopale Italiana.
- *Museo di San Marco*, su *museosanmarco.it*. URL consultato il 10 settembre 2007 (archiviato dall'url originale il 2 ottobre 2011).
- *Sito Ufficiale "La Basilica di San Marco in Venezia" di Ferdinando Ongania*, su *ongania-sanmarco.it*.
- Alessia Rosada e Carlos Travaini, *Basilica di San Marco*, su *canalgrandevenezia.it*.
- *Audioguida Basilica San Marco*., leaudioguide.net

Controllo di autorità	VIAF (EN) 168148197 (https://viaf.org/viaf/168148197) · GND (DE) 4078763-1 (https://d-nb.info/gnd/4078763-1)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_San_Marco&oldid=133325480"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 4 mag 2023 alle 19:07.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Romanico pisano

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Voce principale: ***architettura romanica in Italia***.

Il **romanico pisano** è lo stile architettonico romanico che si sviluppò a Pisa a partire dalla fine del X secolo e che fu esportato in una vasta area di influenza al tempo in cui la città era una potente Repubblica Marinara, dalla seconda metà dell'XI alla prima del XIII secolo.

Piazza dei Miracoli a Pisa

La cultura del romanico pisano si sviluppò soprattutto nei cantieri di Piazza del Duomo, anche se alcuni elementi stilistici erano ravvisabili anche precedentemente, e da lì si irradiò ad altri progetti cittadini, ai territori controllati dalla Repubblica di

Pisa (Corsica e Sardegna comprese) e alla Toscana, soprattutto la fascia settentrionale da Lucca fino a Pistoia.

Indice

Architettura
- Le origini
- Il Duomo di Pisa, prima della facciata
- La diffusione dello stile di Buscheto
- La facciata del Duomo di Pisa del XII secolo
- La diffusione dello stile di Rainaldo
- Altre chiese pisane successive
- Toscana
- Altre zone

Scultura

Bibliografia

Note

Voci correlate

Altri progetti

Architettura

Le origini

Chiesa di San Pietro in Grado nei pressi di Pisa, absidi e fianco destro

Chiesa di San Pietro in Grado, dettaglio dell'abside

Le origini del romanico pisano vanno ricercate in alcune chiese costruite prima o durante il duomo di Pisa (iniziato nel 1063), in un periodo in cui quest'ultimo non rappresentava ancora il suo più importante riferimento e nucleo di diffusione. Tra queste c'è sicuramente la Basilica di San Pietro a Grado, iniziata nel terzo quarto del X secolo e terminata nell'XI secolo. I fianchi e le tre absidi (la facciata è più tarda) mostrano un paramento di laterizi e pietra sbozzata con una decorazione continua di piccoli archetti ciechi, monofore e lesene (queste ultime più frequenti sulle absidi, più rade nei fianchi, assenti in alto). Nelle absidi e sul fianco sinistro gli archi racchiudono oculi o losanghe di piccole dimensioni (quelli dettati più tardi dalla Cattedrale di Pisa sono più grandi). Gli archetti sono fiancheggiati quasi ovunque da altri piccoli oculi che, soprattutto nel fianco sinistro, sono spesso riempiti da bacini di ceramica islamica e pisana (copie, gli originali sono al Museo di San Matteo).

Sono questi gli elementi distintivi del primo stile romanico pisano che ritroviamo, in misura più o meno estesa e diversificata, anche nella parte inferiore dell'abside della chiesa di Santa Cristina (X-XI secolo, il resto è del XIX secolo), nei fianchi e sul retro della chiesa di Sant'Andrea Forisportam (XI secolo, la facciata è invece del XII secolo) e nella chiesa di San Sisto (costruita a partire dal 1087), tutte nel centro di Pisa.

Chiesa di San Pietro in Grado, dettaglio del fianco sinistro

Chiesa di San Pietro in Grado, fianco sinistro

chiesa di Santa Cristina a Pisa, abside inferiore

Chiesa di Sant'Andrea Forisportam a Pisa, retro e fianco destro

Chiesa di San Sisto a Pisa, facciata e fianco sinistro

Il Duomo di Pisa, prima della facciata

Fianco destro (sud) del Duomo di Pisa

La Primaziale di Pisa rappresenta la più grande chiesa romanica della Toscana ed una delle più mirabili realizzazioni medioevali d'Europa. Fu indubbiamente il centro di divulgazione ed ispirazione dello stile romanico pisano nell'architettura. Iniziato nel 1063 da Buscheto, venne consacrato nel 1118, ma la sua facciata fu realizzata nel XII secolo da Rainaldo, a partire dalla morte di Buscheto intorno al 1110, secondo alcuni, o intorno all'anno 1140, secondo altri. Negli apparati architettonici esterni, lo stile del romanico pisano si consolida quindi dai fianchi del duomo (escluse le prime tre campate, pure realizzate nel XII secolo e riconoscibili esternamente dalla bicromia marmorea più spiccata), nel transetto e

nell'abside, le uniche strutture realizzate a cavallo tra XI secolo e XII secolo e quindi visibili ai vari architetti che misero in cantiere la costruzione di altre chiese a Pisa e dintorni sul finire dell'XI secolo o successivamente.

In queste porzioni esterne l'apparato decorativo è sostanzialmente uniforme ed è costituito da serie continue di grandi archi ciechi su più piani e poggianti su sottili lesene; negli archi si alternano oculi o losanghe (più grandi di quelle delle prime chiese pisane) alternati a piccole ma profonde monofore. Nell'abside gli archi acquistano profondità, formando delle gallerie schermate da esili colonne. Un'altra caratteristica tipica del romanico pisano è l'uso della bicromia alternando fasce di marmo bianco a fasce di pietre più scure, derivata da modelli della Spagna musulmana: nel duomo di Pisa il contrasto col grigio chiaro del verrucano è molto lieve, mentre in altre zone venne impiegato lo scuro marmo verde serpentino (a Pistoia) o altre tipologie petrografiche (in Sardegna e in Corsica) ottenendo un vibrante ricamo architettonico.

Abside e transetto nord del Duomo di Pisa

Interno del Duomo di Pisa

All'interno il duomo è una costruzione a cinque navate con un grande transetto absidato a tre navate che si innesta nel corpo principale in corrispondenza di una cupola ellittica. Termina un lungo coro absidato. Schiacciato da un soffitto a cassettoni tardocinquecentesco che sostituisce l'originale teoria di capriate a vista, è caratterizzato da un susseguirsi di colonne ed archi a tutto sesto sopra i quali corrono i matronei, che si affacciano sulla navata centrale per mezzo di bifore. Più in alto il cleristorio con le piccole finestre aperte nelle spesse mura. Colpisce la struttura all'intersezione del transetto con il corpo longitudinale: a differenza di altre chiese europee, qui lo spazio è chiuso dal ritmo delle colonne e dei matronei che, per mezzo di una sorta di ponte, separano i corpi laterali dalla navata principale, conferendo al transetto quasi la funzione di una chiesa separata.

Come a Venezia, l'architettura pisana venne quindi influenzata da quella costantinopolitana e bizantina in generale, per via delle fiorenti rotte commerciali di Pisa, che favorivano gli scambi culturali con altre aree del Mediterraneo. In un primo momento infatti il Duomo era assimilabile ad una croce greca (si vede ancora nel corpo esterno della navata laterale pietre di diverso colore in corrispondenza dell'aggiunta della metà del XII secolo) ed altri elementi bizantini sono i matronei e la cupola con coronamento a bulbo, posta alla maniera "lombarda" all'incrocio dei bracci. Più ancora che a Venezia gli elementi orientali vennero reinterpretati secondo il gusto occidentale, pervenendo a forme artistiche di notevole originalità. Per esempio la configurazione dell'interno ha una spazialità tipicamente paleocristiana.

Lo schema decorativo della cattedrale venne ripetuto sia nel campanile (la celeberrima Torre pendente, iniziata nel 1173), sia nel Battistero (iniziato nel 1153), almeno per quello che riguarda il primo anello, essendo stato ultimato in epoca più tarda (nel corso del XIV secolo), mutando il disegno originario, attribuito al Diotisalvi, con elementi di tradizione gotica.

La diffusione dello stile di Buscheto

Lo stile di Buscheto ravvisabile nei paramenti esterni dei fianchi, transetto ed abside del Duomo di Pisa ebbero un'immediata eco nelle facciate delle più antiche chiese della città di Pisa e dintorni, come nella Chiesa di Sant'Andrea Forisportam a Pisa (solo registro inferiore, prima metà del XII secolo), nella chiesa

di San Pietro in Vinculis della stessa città (edificata tra il 1072 ed il 1118, ma con facciata realizzata negli anni immediatamente successivi), nella Pieve dei Santi Giovanni ed Ermolao a Calci (costruita tra il 1095 e il 1111 circa), nella Chiesa di San Frediano a Pisa (costruita tra l'XI e il XII secolo), nella Pieve di San Giovanni e Santa Maria Assunta a Càscina (iniziata alla fine dell'XI e terminata entro la metà del XII secolo) e, in parte, nella Pieve di Santa Maria a Vicopisano (XII secolo).

In tutte queste costruzioni venne utilizzata prevalentemente la pietra verrucana con pochi intarsi di marmo o altri meteriali. Elementi architettonici ricorrenti sono gli archi ciechi sostenuti da sottili lesene e racchiudenti losanghe o, più raramente, oculi o croci (sia nel registro inferiore che superiore); tre portali semplici nel registro inferiore; e una bifora al centro nel registro superiore.

Chiesa di Sant'Andrea Forisportam a Pisa

Chiesa di san Pietro in Vinculis a Pisa

Pieve dei Santi Giovanni ed Ermolao a Calci

Chiesa di San Frediano a Pisa

Pieve di San Giovanni e Santa Maria Assunta, a Càscina

Pieve di Santa Maria a Vicopisano

La facciata del Duomo di Pisa del XII secolo

Nel XII secolo il duomo fu ampliato sotto la direzione dell'architetto Rainaldo, che allungò le navate davanti alla facciata aggiungendo tre campate, pur rispettando lo stile del predecessore Buscheto, allargò il transetto e progettò una nuova facciata, conclusa dalle maestranze guidate dagli scultori Guglielmo e Biduino. La datazione di inizio dei lavori è incerto: subito dopo la morte di Buscheto intorno all'anno 1110, secondo alcuni, intorno all'anno 1140 secondo altri. La fine dei lavori daterebbe al 1180, come documentato dalla data apposta sui battenti bronzei di Bonanno Pisano sulla porta maggiore.

Interamente in marmo bianco e grigio con inserti di altri colori, la facciata a salienti consta di un ordine inferiore con sette archi ciechi poggianti su colonne e decorati da losanghe ed oculi e tre portali riccamente decorati. I quattro ordini superiori constano di quattro gallerie decorate con file di archetti a tutto sesto ed

esili colonnine e recanti posteriormente una serie di monofore, bifore e trifore illuminanti l'edificio all'interno.

Facciata del Duomo di Pisa

La diffusione dello stile di Rainaldo

La facciata del Duomo dette una nuova direzione allo stile del romanico pisano, che investì lo stile di chiese a Pisa e dintorni costruite ampiamente oltre l'inizio del XII secolo. Facciate simili in marmo si riscontrono in città nella Chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno (facciata completata nel XIV secolo, su un progetto comunque della metà del XII secolo), nella chiesa di San Paolo all'Orto (facciata realizzata alla fine del XII secolo da Biduino nel registro inferiore), nella chiesa di San Michele degli Scalzi (facciata realizzata tra il 1178 e il 1204 e lasciata incompiuta) e nella chiesa di San Nicola (decorata solo in parte in un periodo ignoto ma forse nel XII o XIII secolo), tutte a Pisa.

Anche la chiesa dell'Abbazia di San Zeno risale in parte a questo periodo, ma la facciata ha subito rimaneggiamenti ed è quindi il risultato di varie fasi di costruzione, nell'XI, XII e anche secoli successivi.

Chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa

Chiesa di San Paolo all'Orto a Pisa

Chiesa di San Michele degli Scalzi a Pisa

Chiesa di san Nicola a Pisa

Altre chiese pisane successive

Le chiese pisane che ebbero una facciata completata nel XIV secolo si arricchirono di elementi gotici, pur avendo molti elementi reminescenti dello precedente stile romanico. La chiesa di San Michele in Borgo, dalla candida facciata marmorea con loggette, ha un registro inferiore risalente al XIII secolo, ma quello superiore fu realizzato nel XIV secolo. In quest'ultimo i tre ordini di loggette si arricchirono di archetti trilobati gotici. Gotico e dello stesso secolo è anche il tabernacolo gotico che fu aggiunto sopra il registro inferiore duecentesco.

Anche la Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, con la facciata a capanna costruita nel primo quarto del XIV secolo, entro il 1326, contiene archetti trilobati negli ordini di loggette, che stavolta sono solo due mancando gli spioventi laterali. Qui è presente anche un rosone, altro elemento tipicamente gotico. Negli ordini inferiori di entrambi gli edifici ci sono tre archi a tutto sesto che però rompono il rapido susseguirsi di archetti in voga negli esempi precedenti e mancano inoltre i caratteristici oculi e losanghe decorativi.

Chiesa di San Michele in Borgo a Pisa

Santa Caterina a Pisa

Toscana

A Pistoia la chiesa di San Giovanni Fuorcivitas presenta sul fianco nord (iniziato nel XII secolo e terminato nel 1324) un paramento con arcate cieche, colonnine e losanghe tipicamente pisani, evidenziati dalla netta bicromia tra il marmo bianco e quello verde scuro (*serpentino*). Nella stessa città, la facciata della chiesa di Sant'Andrea (seconda metà del XII secolo) presenta gli archetti ciechi, losanghe, portali e bicromia tipici dello stesso stile.

Il Duomo di Lucca

Un'evoluzione dei modelli pisani si ebbe a Lucca, non però nella basilica di San Frediano o nella chiesa di Sant'Alessandro, due architetture classicistiche di impronta tipicamente lucchese, ma nella Cattedrale di San Martino (terminata nel 1205 dal maestro comasco Guidetto e rifatta all'interno in stile gotico) e soprattutto nella chiesa di San Michele in Foro, dove l'alta facciata duecentesca decorata dalle loggette va ben oltre la navata, come una scenografia simbolica alla quale non corrisponde un'altrettanto ampia architettura esterna e interna.

Influssi pisani sono evidenti anche nel Duomo di Massa Marittima. Qui la chiesa fu costruita a partire dall'XI secolo e si protrasse fino a tutto il XIII secolo. La facciata ha tutti gli elementi in sile romanico pisano, ma Giovanni Pisano aggiunse, alla fine del XIII secolo, elementi di ispirazione gotica senese, come la grande pentafora e le tre guglie.

A metà del XII secolo si segnalano influssi pisani anche ad Arezzo, alla chiesa di Santa Maria della Pieve (facciata del XIII secolo), dove l'abside e la facciata presentano una serie di loggette su colonnine.

San Michele in Foro, Lucca

Duomo di Pistoia

Il Duomo di Massa Marittima

Altre zone

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura romanica in Sardegna***.

Torre dell'Elefante, Cagliari

In Sardegna si riscontra spesso l'incontro tra i modi toscani e quelli lombardi, come nella chiesa di San Pietro di Bosa (1053-1073)[1][2], nella basilica di San Gavino a Porto Torres (1065-1080), nella chiesa di San Nicola di Silanis a Sedini (SS) (anteriore al 1122), nell'originaria Cattedrale di Cagliari (rimaneggiata nei secoli e dotata nel Novecento di una facciata neoromanica) o nella chiesa di Santa Maria a Uta (fine XII-inizio XIII secolo), caratterizzate da lesene e archetti pensili nel paramento esterno.

Di chiara matrice pisana sono anche le fortificazioni trecentesche della città di Cagliari in cui spiccano delle imponenti torri, quali la Torre di san Pancrazio e la Torre dell'Elefante, nonché la torre maestra del castello Malaspina sul colle di Serravalle, a Bosa[3]. Parimenti, risente l'influsso di stilemi architettonici pisani la chiesa di San Nicola di Ottana (NU); mentre molto vicine al gusto pistoiese sono la chiesa di San Pietro di Sorres e la chiesa della Santissima Trinità di Saccargia (XII secolo), caratterizzate dalla forte bicromia dei paramenti murari. Altre architetture di rilievo sono la cappella palatina di Santa Maria del Regno di Ardara (SS), l'ex cattedrale di Bisarcio in comune di Ozieri (SS), la basilica di San Simplicio a Olbia, la Cattedrale di Santa Giusta dell'omonimo centro (OR).

Influssi pisani si ebbero anche in Liguria (Commenda di San Giovanni di Pré), in Corsica e nell'Italia meridionale, ad esempio nella Cattedrale di Troia, a Siponto, nel Duomo di Benevento, nella Cattedrale di Termoli ed in Corsica nella cattedrale di Lucciana detta la Canonica e la Torre campanaria di Santa Maria Maggiore a Bonifacio.

Chiesa di Aregno (Corsica)

Chiesa di San Pietro di Bosa (OR)

Chiesa di San Pietro di Sorres, Borutta (SS)

Cattedrale di Troia (FG)

Duomo di Benevento

Scultura

La scuola scultorea pisana nacque a Pisa ai cantieri della Cattedrale e in seguito si diffuse nelle aree confinanti e anche oltre grazie ai fitti rapporti commerciali della Repubblica Pisana.

Roberto, vasca battesimale della chiesa di San Frediano, Lucca

Maestro Guglielmo scolpì tra il 1152 e il 1162 il pulpito per il Duomo di Pisa, trasportato poi a Cagliari e oggi conservato nel Duomo di Cagliari, dove sono riscontrabili influenze lombarde e provenzali (nei panneggi, nella vivace narrazione), con un forte rilievo plastico dei personaggi, che si distaccano nettamente dallo sfondo arabescato.

A Guglielmo si ispirarono i fratelli Gruamonte e Adeodato, che con Enrico scolpirono a Pistoia l'architrave del portale maggiore della chiesa di Sant'Andrea (*Cavalcata e Adorazione dei Magi*, 1166), mentre Gruamonte da solo scolpì l'architrave della chiesa di San Bartolomeo in Pantano (1167) e della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

A Gruamonte si ispirò a sua volta Biduino, autore degli *episodi evangelici* per la Pieve di San Casciano a Settimo presso Pisa (1180).

Verso il 1180 Bonanno Pisano fondeva le porte bronzee per il duomo di Pisa, andate distrutte in un incendio che coinvolse la facciata nel 1595, ma si salvò la porta sul retro del transetto destro detta *di san Ranieri*, con *Storie della vita di Cristo*. nella sua opera si possono individuare influenze classiche (le rosette

e i cordigli attorno ai pannelli), renani (le figure con le teste particolarmente aggettanti, come a Hildesheim) e bizantini (nell'iconografia).

Un altro autore importante fu Roberto, autore delle *Storie di Mosè* nella vasca battesimale della basilica di San Frediano a Lucca.

Sull'opera di questi maestri si innestò poi nel XIII secolo l'attività di Nicola Pisano, forse di formazione meridionale, che portò al completo rinnovamento della scultura toscana e italiana.

Il pulpito di Guglielmo nel Duomo di Cagliari

La *Porta di San Ranieri* di Bonanno, Duomo di Pisa

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.
- Hans Erich Kubach, *Architettura Romanica*, Electa, Milano 1998.
- P. Sampaolesi, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa 1975.
- Mario Salmi, *Chiese romaniche della Toscana*, Milano 1961.
- Walter Biehl, *Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert*, Borna-Leipzig, Noske, 1910.
- Walter Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig, Seemann, 1926.
- Mario Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1926.
- Mario Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze, Rinascimento del Libro, [1928].
- Guido Tigler, *Toscana Romanica*, Milano, Jaca Book, 2006.
- AA.VV., *Il romanico pistoiese - Atti I convegno internazionale di studi medievali e di storia dell'arte. Pistoia 1964*, Prato, 1966.
- Carlo Ludovico Ragghianti, *Architettura lucchese e architettura pisana*, in “Critica d'arte”, 28, 1949

Note

1. ^ Piero Sanpaolesi, *Il duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, in *Cultura e storia pisana*, Pisa, Nistri Lischi editori, 1975, pp. 92 ss., SBN IT\ICCU\LO1\0770188.
2. ^ Attilio Mastino, *La Chiesa di San Pietro di Bosa alla luce della documentazione epigrafica* (**PDF**), Cagliari, Tipografia editrice artigiana, 1978, p. 33, SBN IT\ICCU\CAG\0036974. URL consultato il 29 dicembre 2015 (archiviato dall'url originale il 25 gennaio 2016).

3. ^ Foiso Fois, *Il Castello Serravalle di Bosa: contributo alla storia delle fortificazioni in Sardegna*, in *Archivio storico sardo*, XXVII, Padova, CEDAM, 1961, p. 45, SBN IT\ICCU\CAG\0038603.

Voci correlate

- Romanico lombardo
- Romanico pugliese
- Architettura romanica in Sardegna
- Architettura romanica in Italia
- Architettura romanica

Altri progetti

- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**romanico**»

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Romanico_pisano&oldid=133167809"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 24 apr 2023 alle 20:58.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Romanico fiorentino

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Questa voce o sezione sull'argomento storia dell'architettura non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti.

Voce principale: ***architettura romanica in Italia***.

Il **romanico fiorentino** è lo stile architettonico romanico che si sviluppò a Firenze, tra il XI ed il XIII secolo, con caratteri estremamente peculiari. Lo stile del romanico fiorentino si diffuse parzialmente solo nel contado della città, che nel XII si estendeva in un ambito territoriale ristretto, in un periodo in cui in Toscana era ancora vitale il potere economico e politico e l'influenza culturale di Siena, Lucca e Pisa.

Facciata della basilica di San Miniato al Monte

Indice

- Caratteristiche
- Il battistero
- La chiesa di san Miniato al Monte
- Altre chiese
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti

Caratteristiche

Le caratteristiche specifiche del romanico fiorentino sono generalmente riferite ad una sopravvivenza o a un recupero di elementi della classicità romana. Tale derivazione ha fatto sorgere anche il mito secondo cui il battistero di San Giovanni, l'edificio simbolo della cultura architettonica del romanico a Firenze, sarebbe stato frutto di un riuso di un edificio dell'epoca imperiale.

L'elemento più evidente di tale stile è la partizione delle facciate caratterizzate dalla presenza di arcate a tutto sesto cieche poggianti su semicolonne, da riquadri geometrici, ottenuti da intarsi marmorei, che ripartiscono la superficie secondo modularità complesse e da finestre o edicole generalmente sormontate da timpani.

Tali elementi, unitamente al bicromismo (bianco e verde), dal carattere geometrico e ordinato e sottoposto all'ordine architettonico, richiamano la classicità anche in riferimento alle tarsie marmoree che ricoprivano numerose architetture romane.

Interno della chiesa dei Santi Apostoli

Tale bicromismo delle facciate architettoniche solo in parte è riferibile all'influenza del romanico pisano che dai cantieri di Piazza del Duomo di Pisa si irradiava alla Toscana settentrionale da Lucca fino a Pistoia e Prato dove l'alternarsi delle fasce orizzontali bicromatiche bianche e verdi divenne particolarmente marcato anche a causa dell'uso dei materiali locali (pietra alberese bianca e verde di Prato). A Firenze tale elemento fu utilizzato con un'impronta molto diversa, caratterizzata da una serena armonia geometrica che ricorda le opere antiche. Il bicromatismo fu infatti utilizzato non in fasce orizzontali, ma proprio per disegnare i riquadri delle facciate.

Anche i particolari architettonici, come le edicole, i capitelli, le cornici ed in genere gli elementi dell'ordine architettonico, trovano richiami nelle testimonianze classiche. Inoltre non mancano significativi esempi di riuso di elementi di spoglio, come nel battistero.

Lo stile romanico fiorentino non ha prodotto molte opere e non ha avuto la diffusione del romanico pisano o lombardo, tuttavia la sua influenza fu determinante per i successivi sviluppi dell'architettura, in quanto ha costituito la base alla quale attinsero Francesco Talenti, Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi e gli altri architetti che crearono l'architettura del Rinascimento.

La chiesa dei Santi Apostoli ne è un chiaro esempio; infatti per la sua spazialità annuncia, come notò il Vasari, temi rinascimentali. Per questo, nel caso del romanico fiorentino, si può parlare di "proto-rinascimento", ma al tempo stesso di estrema propaggine della tradizione architettonica tardoantica. Proprio dal perseguimento di un ideale "classico" collocato fuori del tempo nascono le difficoltà di datazione del Battistero, analogamente a quanto si verifica per altri monumenti medievali italiani di forte impronta classica, come la chiesa di Sant'Alessandro a Lucca o la Basilica di San Salvatore a Spoleto.

Il battistero

Battistero di San Giovanni, Firenze

Evidente è nel Battistero di San Giovanni il senso del ritmo nella scansione dei volumi esterni, tramite l'uso di riquadri, lesene classicheggianti, archetti ciechi a tutto sesto ecc. seguendo un preciso schema modulare che si ripete sugli otto lati. La datazione del battistero è stata a lungo discussa (edificio romano trasformato in basilica? Edificio paleocristiano? Edificio romanico?), anche per la scarsità di documentazione. A seguito di scavi archeologici, effettuati dopo il 2000, si è riscontrato che le fondazioni sono ben due metri sopra il livello della pavimentazione romana, quindi se ne può dedurre che l'epoca d'impianto dell'edificio non è anteriore al IX secolo. Il paramento interno a marmi policromi, fortemente ispirato al Pantheon di Roma, venne comunque concluso all'inizio del XII secolo (i mosaici pavimentali sono datati 1209 e quelli della scarsella 1218), mentre la prima fase del rivestimento esterno deve risalire circa allo stesso periodo.

La chiesa di san Miniato al Monte

La basilica di San Miniato al Monte (iniziata nel 1013 e completata gradualmente fino al XIII secolo) presenta uno schema planimetrico forse riferibile al romanico lombardo (tribuna) e una scansione razionalmente ordinata della facciata bicroma, che gli storici paragonano alle tarsie marmoree degli edifici monumentali romani. Anche l'impaginazione complessiva della facciata richiama esplicitamente temi classici, sia nell'ordine inferiore caratterizzata da cinque archi a tutto sesto sorretti da colonne in serpentino verde con basi e capitelli corinzi in marmo bianco, sia nell'ordine superiore che rappresenta il pronao tetrastilo di un tempio classico.

Interno di San Miniato

Il registro inferiore della facciata di San Miniato al Monte

Altre chiese

Tolte le opere maggiori, ci sono rimasti solo pochi altri esempi del rinnovato stile fiorentino. Tra di essi sono la piccola chiesa di San Salvatore al Vescovo a Firenze, la collegiata di Sant'Andrea a Empoli e il paramento incompleto della facciata della Badia Fiesolana, insieme ad un modesto numero di pievi del contado, completano il quadro.

Della originaria chiesetta di San Salvatore al Vescovo, rimane solo l'ordine inferiore della facciata con tre arcate cieche su semicolonne. Rappresenta l'unica testimonianza entro le mura, oltre al battistero, del paramento esterno bicromo a riquadri marmorei geometri, tipico del romanico fiorentino.

La collegiata di Empoli è caratterizzata da una facciata scandita da un doppio ordine su lesene classicheggianti e da una decorazione estremamente geometrizzante sempre con il consueto accostamento tra pietra calcarea bianca e serpentino verde.

Badia Fiesolana

Collegiata di Sant'Andrea, Empoli

Chiesa di San Salvatore al Vescovo

Bibliografia

- Hans Erich Kubach, *Architettura Romanica*, Electa, Milano 1998.
- Mario Salmi, *Chiese romaniche della Toscana*, Milano 1961.
- Mario Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1926.
- Guido Tigler, *Toscana Romanica*, Milano, Jaca Book, 2006.

Voci correlate

- Architettura romanica in Italia
- Architettura romanica

Altri progetti

- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**romanico**»

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Romanico_fiorentino&oldid=126137072"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 7 mar 2022 alle 14:30.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

La Zisa

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il **palazzo della Zisa** (dall'arabo *al-ʿAzīza*, ovvero "la splendida") sorgeva fuori le mura della città di Palermo, all'interno del parco reale normanno, il *Genoardo* (dall'arabo *Jannat al-arḍ* ovvero "giardino" o "paradiso della terra"), che si estendeva con splendidi padiglioni, rigogliosi giardini e bacini d'acqua da Altofonte fino alle mura del palazzo reale[1]. L'etimologia della Zisa ci viene spiegata da Michele Amari che, nella sua *Storia dei musulmani di Sicilia*[2] così scriveva:

> «Guglielmo … rivaleggiando col padre … si mosse a fabbricare tal palagio che fosse più splendido e sontuoso di que' lasciatigli da Ruggiero. Il nuovo edifizio fu murato in brevissimo tempo con grande spesa e postogli il nome di *al-ʿAzîz*, che in bocche italiane diventò «la Zisa» e così diciamo fin oggi[3]»

Indice

- Storia
- Descrizione
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Storia

La Zisa	
Localizzazione	
Stato	Italia
Regione	Sicilia
Località	Palermo
Indirizzo	Piazza Zisa
Coordinate	38°07′00″N 13°20′28″E
Informazioni generali	
Condizioni	In uso
Costruzione	1165
Stile	Normanno
Uso	Museo
Realizzazione	
Proprietario	Regione Siciliana
Committente	Altavilla

Bene protetto dall'UNESCO
Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale
Patrimonio dell'umanità

La spianata della Fontana.

Tipo	architettonico
Criterio	C (ii) (iv)
Pericolo	no
Riconosciuto dal	2015
Scheda UNESCO	(EN) Arab-norman Palermo and the cathedral churches of Cefalù and Monreale (https://whc.unesco.org/en/list/1487) (FR) Scheda (https://whc.unesco.org/fr/list/1487)

Le prime notizie, indicanti il 1165 come data d'inizio della costruzione della Zisa, sotto il regno di Guglielmo I (detto "Il Malo"), ci sono state tramandate da Ugo Falcando nel *Liber de Regno Siciliæ*. Sappiamo da questa fonte che nel 1166, anno della morte di Guglielmo I, la maggior parte del palazzo era stata costruita «*mira celeritate, non sine magnis sumptibus*» (lett. «con straordinaria velocità, non senza ingenti spese») e che l'opera fu portata a termine dal suo successore Guglielmo II (detto "Il Buono") (1172-1184), subito dopo la sua maggiore età.

Facciata

L'appellativo Mustaʿizz è riferito, secondo Michele Amari, a Guglielmo II, anche in un'iscrizione in caratteri *naskhī* nell'intradosso dell'arcata d'accesso alla Sala della Fontana.

Un'altra iscrizione, invece, ben più famosa – in caratteri cufici – è tutt'oggi conservata nel muretto d'attico del palazzo, tagliata ad intervalli regolari nel tardo medioevo, quando la struttura fu trasformata in fortezza. Alla luce di queste fonti, la maggior parte degli studiosi sono concordi nel fissare al 1175 la data di completamento dei lavori del *solatium* reale.

Fino al XVII secolo il *palatium* non venne sostanzialmente modificato, come ci testimonia la descrizione del 1526 fatta dal monaco bolognese Leandro Alberti, che visitò la Zisa in quell'anno. Significativi interventi di restauro si ebbero negli anni 1635-36, quando Giovanni de Sandoval e Platamone, cavaliere dell'Alcantara, marchese di San Giovanni la Mendola, príncipe di Castelreale, signore della Mezzagrana e della Zisa, acquistò la Zisa, adattandola alle nuove esigenze abitative. In occasione di questi lavori fu aggiunto un altro piano, chiudendo il terrazzo, e si costruì, nell'ala destra del palazzo, secondo la moda dei tempi, un grande scalone, resecando i muri portanti e distruggendo le originarie scale d'accesso.

Successivamente, nel 1806, la Zisa pervenne ai Principi Notarbartolo, rappresentanti della più antica nobiltà siciliana ed eredi della Casa Ducale dei Sandoval de Leon, che ne fecero propria residenza effettuando diverse opere di consolidamento, quali il risarcimento di lesioni sui muri e l'incatenamento degli stessi per contenere le spinte delle volte. Venne trasformata la distribuzione degli ambienti mediante la costruzione di tramezzi, soppalchi, scalette interne e nel 1860 fu ricoperta la volta del secondo piano per costruire il pavimento del padiglione ricavato sulla terrazza.

Sistema delle vasche

Nel 1955 il palazzo fu espropriato dallo Stato, e i lavori di restauro, iniziati immediatamente, vennero poco dopo sospesi. Dopo un quindicennio d'incuria ed abbandono nel 1971 alcune parti dell'ala destra, compromesse strutturalmente dai lavori del Sandoval e dagli interventi di restauro, crollarono.

Il progetto di restauro filologico e per la fruizione venne affidato a Giuseppe Caronia, il quale, dopo circa vent'anni di lavoro e rilettura integrale, nel giugno 1991 restituì alla storia uno dei monumenti più belli e suggestivi della civiltà siculo-normanna. Durante l'opera di restauro Caronia invitò più volte a visitare il cantiere il direttore editoriale della casa editrice Laterza, Enrico Mistretta, che al termine dei lavori fece raccogliere un ampio materiale illustrativo a documentazione delle varie fasi del restauro, materiale adeguatamente commentato dallo stesso Caronia, pubblicando quindi nel 1982 un volume di grande formato.

Dal 1991 la Zisa ospita il Museo d'arte islamica. Dal 3 luglio 2015 fa parte del Patrimonio dell'umanità (UNESCO) nell'ambito dell'"Itinerario Arabo-Normanno di Palermo, Cefalù e Monreale". Il titolo nobiliare di Principe di Castelreale fu creato dai Re di Spagna per i proprietari del castello: fu concesso inizialmente ai Sandoval con apposito privilegio del 1672, e in seguito passò con titoli e beni ai Notarbartolo di Sciara, eredi dei Sandoval.

Descrizione

Il palazzo della zisa, concepito come dimora estiva dei re, rappresenta uno dei migliori esempi del connubio di arte e architettura normanna con ambienti tipici della casa normanna(compresa la doppia torre cuspidata) e decorazioni e ingegnerie arabe per il ricambio d'aria negli ambienti. Si tratta di un edificio rivolto a nord-est, cioè verso il mare per meglio godere delle brezze più temperate, specialmente notturne, che venivano captate dentro il palazzo attraverso i tre grandi fornici della facciata e la grande finestra belvedere del piano alto. Questi venti, inoltre, venivano inumiditi dal passaggio sopra la grande peschiera antistante il palazzo e la presenza di acqua corrente all'interno della *Sala della Fontana* dava una grande sensazione di frescura. L'ubicazione del bacino davanti al fornice d'accesso, infatti, è tutt'altro che casuale: esso costituiva una fonte d'umidità al servizio del palazzo e le sue dimensioni erano perfettamente calibrate rispetto a quelle della Zisa. Anche la dislocazione interna degli ambienti era stata condizionata da un sistema abbastanza complesso di circolazione dell'aria che attraverso canne di ventilazione, finestre esterne ed altri posti in riscontro stabilivano un flusso continuo di aria.

Nicchia della sala principale con fontana e Muqarnas.

La stereometria e la simmetria del palazzo sono assolute. Esso è orizzontalmente distribuito in tre ordini, il primo dei quali al piano terra è completamente chiuso all'esterno, fatta eccezione per i tre grandi fornici d'accesso. Il secondo ordine è segnato da una cornice marcapiano che delinea anche i vani delle finestre, mentre il terzo, quello più alto, presenta una serie continua di arcate cieche. Una cornice con l'iscrizione dedicatoria chiudeva in alto la costruzione con una linea continua. Si tratta di un'iscrizione in caratteri cufici, molto lacunosa e priva del nome del re e della data, che è tuttora visibile nel muretto d'attico del palazzo. Questa iscrizione venne, infatti, tagliata ad intervalli regolari per ricavarne merli nel momento in cui il palazzo fu trasformato in fortezza.

Il piano terra del palazzo è costituito da un lungo vestibolo interno che corre per tutta la lunghezza della facciata principale sul quale si aprono al centro la grande *Sala della Fontana*, nella quale il sovrano riceveva la corte, e ai lati una serie di ambienti di servizio con le due scale d'accesso ai piani superiori. La *Sala della Fontana*, di gran lunga l'elemento architettonico più caratterizzante dell'intero edificio, ha una pianta quadrata sormontata da una volta a crociera ogivale, con tre grandi nicchie su ciascuno dei lati della stanza, occupate in alto da semicupole decorate da *muqarnas* (decorazioni ad alveare). Nella nicchia sull'asse dell'ingresso principale si trova la fontana sormontata da un pannello a mosaico su fondo oro, sotto il quale scaturisce l'acqua che, scivolando su una lastra marmorea decorata a *chevrons* posta in posizione obliqua, viene canalizzata in una canaletta che taglia al centro il pavimento della stanza e che arriva alla peschiera antistante. In questo ambiente sono ancora visibili i resti di affreschi parietali realizzati nel Seicento dai Sandoval.

Abside della Cappella Palatina della Santissima Trinità.

Il primo piano si presenta di dimensioni più piccole, poiché buona parte della sua superficie è occupata dalla *Sala della Fontana* e dal vestibolo d'ingresso, che con la loro altezza raggiungono il livello del piano superiore. Esso è costituito a destra e a sinistra della *Sala della Fontana* dalle due scale d'accesso che si aprono su due vestiboli. Questi si affacciano con delle piccole finestre sulla parte alta della Sala, affinché, anche dal piano superiore, si potesse osservare quanto accadeva nel salone di ricevimento. Questo piano costituiva una delle zone residenziali del palazzo ed era destinato molto probabilmente alle donne.

Il secondo piano constava originariamente di un grande atrio centrale delle stesse dimensioni della sottostante *Sala della Fontana*, di una contigua sala belvedere che si affaccia sul prospetto principale e di due unità residenziali poste simmetricamente ai lati dell'atrio. Questo piano dovette certamente assolvere alla funzione di luogo di soggiorno estivo privato, dal momento che l'atrio centrale scoperto apriva questo luogo all'aria ed alla luce.

Facevano parte del complesso monumentale normanno anche un edificio termale, i cui resti furono scoperti ad ovest della residenza principale durante i lavori di restauro del palazzo, ed una cappella palatina posta poco più ad ovest, lungo la via oggi nominata dei Normanni. Costruita nel XII secolo, la Cappella Palatina della Santissima Trinità presso il Palazzo della Zisa è documentata già sotto il regno di Guglielmo II di Sicilia come Cappella Palatina della residenza. È utilizzata come sacrestia della Chiesa di Gesù, Maria e Santo Stefano alla Zisa, appartiene alla parrocchia della Chiesa dell'Annunziata.

Note

1. ^ Tommaso Fazello, *Della Storia di Sicilia - Deche Due*, vol. 1, Palermo, Giuseppe Assenzio - Traduzione in lingua toscana, 1817, p. 461.
2. ^ II ediz. modificata e accresciuta dall'autore, pubblicata con note a cura di Carlo Alfonso Nallino, Catania, Romeo Prampolini, 1938, III/2, p. 500 e segg.
3. ^ Nella nota leggiamo: «Falcando non dà il nome del palagio. Il testo di Romualdo ha *Lisam*, nelle edizioni antiche: ma quella di Pertz. *Scriptores*, XIX, 434, dà più correttamente *Sisam*, con l'avvertenza in nota «Hodie Cisa», la quale lezione rende forse la pronuncia all'orecchio di qualche straniero, ma io non l'ho mai vista in alcuna scrittura nostrale. Al contrario i diplomi latini del XIII e XIV secolo ed una cronaca anch'essa del XIV, hanno *Zisa*, e *Asisia*, ed un diploma del 1238, presso Mongitore, *Sacrae domus Mansionis… Monumenta*, contien la concessione d'un terreno *in regione Assisii*, al mascolino.

> Finalmente avverto che l'aggettivo *al-ʿAzîz*, anche al mascolino, poiché s'intende *al-Qaṣr* (il palagio), occorre in fin dell'iscrizione arabica della sala terrena, pubblicata dal Morso, *Palermo antico*, 2ª edizione, pag. 184. […] Notisi intanto che la lezione Sisa, risponde precisamente alla trascrizione del nome ʿAbd al-ʿAzîz, il quale in un diploma del 1239, nel registro dell'imperator Federigo II, ediz. del Carcani, pag. 398, è scritto Abdellasis; e anche nel diploma del 17 aprile 1240 nel Huillard-Bréholles», *Hist. diplomatica Friderici II*, t. V, p. 907.

Bibliografia

- Giuseppe Caronia, *La Zisa di Palermo, storia e restauro*, Bari, Laterza editori, 1982.
- Ursula Staacke, *la Zisa, la cultura musulmana negli edifici del Re*, Palermo, 1991.
- Giuseppe Bellafiore, *La Zisa di Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1994.
- Vittorio Noto, *Les palais et les jardins siciliens des rois normands*, Caen, 1995.
- Micaela Sposito, *La Zisa e Palermo*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2003.
- Ugo Rosa, *Attraverso la Zisa*, Biblioteca del Cenide, 2007.
- Vittorio Noto, *Architetture Medievali normanne e siculo normanne*, Palermo, Vittorietti, 2012.
- Vittorio Noto, *Palazzi e giardini dei re normanni di Sicilia*, Palermo, Kalos, 2017.

Voci correlate

- Palazzo della Cuba
- Parco della Favara
- Storia della Sicilia araba
- Museo d'arte islamica (Palermo)
- Giardino della Zisa
- Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **La Zisa (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:La_Zisa_(Palermo)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- Castello della Zisa (http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/database/page_musei/pagina_musei.asp?ID=11&IdSito=56) sul sito dell'Assessorato dei Beni Culturali della Regione Siciliana.
- I diavoli della Zisa (http://www.palermoviva.it/i-diavoli-della-zisa/) su Palermoviva.it.

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Zisa&oldid=132800269"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 1 apr 2023 alle 17:10.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Chiesa di San Giovanni degli Eremiti

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **chiesa di San Giovanni degli Eremiti** è una chiesa cattolica monumento nazionale.[1][2]

Indice

- Storia
- Descrizione
- Opere documentate
- Oratorio
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti

Storia

San Giovanni degli Eremiti a Palermo (1132), con corpi cubici e le cupole emisferiche, è un tipico esempio dello stile bizantino, come era presente anche nella Siria cristiana.

La chiesa ricostruita secondo i canoni dell'architettura siculo-normanna; si tratta di una chiesa romanica e che esternamente ricorda edifici orientali. Tale richiamo all'Oriente viene ancor più enfatizzato dalle cupole di colore rosso acceso, restaurate nell'Ottocento dell'architetto Giuseppe Patricolo, secondo un'interpretazione del colore originale basata su antiche tracce di intonaco di color rosso cupo.[3]

- 581, San Gregorio Magno e la madre Santa Silvia sono annoverati tra i promotori e fondatori del luogo di culto.[4] Il monastero appartiene all'Ordine benedettino prima sede Abbaziale della Congregazione Benedettina in Sicilia.[5]
- VII secolo, Agatone, futuro Papa, veste l'abito monastico in questo monastero.[6]
- 842, Distruzione saracena.[6]

Chiesa di San Giovanni degli Eremiti

Il campanile e l'abside

Stato	Italia
Regione	Sicilia
Località	Palermo
Coordinate	38°06′35″N 13°21′17″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	san Giovanni Apostolo ed Evangelista
Arcidiocesi	Palermo
Fondatore	Ruggero II di Sicilia
Stile architettonico	architettura arabo-normanna, architettura romanica

- 1132, Riedificazione operata da re Ruggero[6] con affido del monastero a Guglielmo da Vercelli fondatore dell'Ordine di Montevergine.[7] In questa fase il primitivo monastero di Sant'Ermete è dedicato a San Giovanni Apostolo ed Evangelista. Adiacente al monastero sorgeva la chiesa di San Mercurio (in greco *Ermes*), per la vita eremitica dei monaci pertanto definiti *romiti*, per assonanza o storpiatura o contaminazione verbale col termine Ermete, il luogo di culto ricostruito diviene noto come monastero di San Giovanni degli Eremiti.[8] Con la ricostruzione di Ruggero assume il titolo di «Reale» e riceve le concessioni di numerosi privilegi.
- 1157 - 1163, L'Abate Giovanni Nusco discepolo di Guglielmo fonda numerosi monasteri dipendenze del monastero di San Giovanni degli Eremiti, egli conclude la parabola terrena presso uno di essi ovvero nelle pertinenze della Prioria di Santa Maria del Bosco Adriano di Burgio.

Nel corso dei secoli la chiesa ha subito alcune manomissioni che tuttavia non hanno in alcun modo intaccato l'edificio interno. Sovrapposizioni sono state eliminate intorno al 1880, dall'architetto Giuseppe Patricolo, che ne volle ripristinare l'aspetto originale.[9]

Dal 3 luglio 2015 fa parte del Patrimonio dell'umanità (UNESCO) nell'"Itinerario Arabo-Normanno di Palermo, Cefalù e Monreale".

Inizio costruzione	VI secolo
Completamento	1136

Bene protetto dall'UNESCO	
Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale	
Patrimonio dell'umanità	
Tipo	architettonico
Criterio	C (ii) (iv)
Pericolo	no
Riconosciuto dal	2015
Scheda UNESCO	(EN) Arab-norman Palermo and the cathedral churches of Cefalù and Monreale (https://whc.unesco.org/en/list/1487) (FR) Scheda (https://whc.unesco.org/fr/list/1487)

Descrizione

La chiesa, caratterizzata all'esterno dalle cupole di colore rosso, appoggiata con un fianco ad un corpo quadrato anteriore, è realizzata a croce commissa divisa in campate quadrate su ciascuna delle quali poggia una semisfera. Il presbiterio, terminante in nicchia, è sormontato da una cupola, come quella dei due corpi quadrangolari che la fiancheggiano e di cui quello di sinistra si eleva a campanile. Il chiostro, abbellito da un lussureggiante giardino, è la parte meglio conservata del primitivo monastero; spiccano per bellezza e leggerezza le colonnine binate con capitelli a foglie d'acanto che reggono archi ogivali a doppia ghiera. Vi si trova inoltre una cisterna araba.

Oggi l'edificio presenta una nuda cortina muraria fatta con conci di tufo squadrati; l'interno ha tre absidi semicircolari ed è suddiviso in cinque campate quadrate coperte da cupolette che si raccordano alle pareti tramite nicchie.

Interno delle chiese

> «Una chiesa normanna vicino al palazzo reale e alla Porta di Castro… riparata in un incavo, è del tutto orientale, e con le sue cinque cupole starebbe benissimo a Baghdad o a Damasco. Accanto, il campanile gotico a quattro ordini di logge è sormontato da un'altra cupola, singolare adattamento di costruzione araba ad un costume cristiano. La pianta della chiesa è a croce latina con tre absidi, la navata è divisa in tre campate ognuna delle quali è sormontata da una cupola con pennacchi, necessari perché la torre su cui poggiano è quadrata, le pareti sono in pietra intagliata come spesso se ne vedono nei monumenti arabi senza decorazione alcuna e l'insieme è illuminato da finestre ad arco acuto.»

(F. Elliot, *Diary of an Idle Woman in Sicily* (1881))

Opere documentate

- XV secolo, *San Giovanni Evangelista*, dipinto, opera documentata di Tommaso De Vigilia.[10]

Oratorio

- Oratorio di San Mercurio: sul cortile si prospetta l'edificio sede della Compagnia della Madonna del Deserto altrimenti detta Compagnia della Madonna della Consolazione in San Mercurio, fondata nel 1572.

Note

1. ^ Decreto ministeriale del 25 giugno 1869
2. ^ Tommaso Fazello, *Della Storia di Sicilia - Deche Due*, vol. 1, Palermo, Giuseppe Assenzio, 1817, p. 481.
3. ^ *Storie e curiosità della Chiesa di San Giovanni degli Eremiti | www.palermoviva.it*, su *palermoviva.it*, 13 ottobre 2020. URL consultato il 12 gennaio 2021.
4. ^ G. Palermo, p. 70.
5. ^ G. Palermo, p. 72.
6. G. Palermo, p. 73.
7. ^ G. Palermo, p. 74.
8. ^ G. Palermo, p. 75.
9. ^ Nicola Stanzione, *San Giovanni degli Eremiti - Palermo.*, su *palermoviva.it*. URL consultato il 16 agosto 2019.

10. ^ Pagina 135, Gioacchino Di Marzo, "*Delle Belle arti in Sicilia: dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*" [1] (https://books.google.it/books?id=mphZAAAAYAAJ), Volume III, Palermo, Salvatore di Marzo editore, Francesco Lao tipografo, 1862.

Bibliografia

- Teresa Torregrossa, *San Giovanni degli Eremiti a Palermo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2013, ISBN 978-88-98546-04-6.
- Gaspare Palermo, *"Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo"*, vol. III, Palermo, Reale Stamperia, 1816, ISBN non esistente.

Voci correlate

- Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **chiesa di San Giovanni degli Eremiti a Palermo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:San_Giovanni_degli_Eremiti_(Palermo)?uselang=it)**

Controllo di autorità	VIAF (EN) 132959585 (https://viaf.org/viaf/132959585) · LCCN (EN) nr90020016 (http://id.loc.gov/authorities/names/nr90020016) · J9U (EN, HE) 987007449187505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007449187505171) · WorldCat Identities (EN) lccn-nr90020016 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-nr90020016)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Chiesa_di_San_Giovanni_degli_Eremiti&oldid=132744899"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 mar 2023 alle 14:58.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Palazzo della Cuba

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **Cuba**, **Palazzo della Cuba**[1], o **Castello della Cuba**, è un padiglione di delizie, in origine all'interno di uno dei Sollazzi Regi dei re normanni di Sicilia.[2] Si trova a Palermo all'interno dell'omonimo quartiere.

Si chiama anche "Cuba sottana" per distinguerla dalla Cuba soprana, oggi inglobata nella settecentesca villa Di Napoli e dalla *Piccola Cuba*, situate nell'antico parco reale del Genoardo.

Indice

- Lo stile arabo-normanno
- Storia
- Struttura
- Curiosità
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Palazzo della Cuba

La Cuba, vista frontale

Localizzazione	
Stato	Italia
Regione	Sicilia
Località	Palermo
Indirizzo	Corso Calatafimi 100, 90129 Palermo
Coordinate	38°06′28″N 13°20′33″E
Informazioni generali	
Condizioni	In uso
Stile	Arabo-normanno
Uso	Sede museale
Realizzazione	
Appaltatore	Guglielmo II di Sicilia
Proprietario	Regione Siciliana
Committente	Altavilla

Lo stile arabo-normanno

La dinastia degli Altavilla, aveva definitivamente conquistato la Sicilia nel 1070 con la presa di Palermo da parte di Roberto il Guiscardo. La Sicilia era fin dal 948 un emirato fatimide.

Gli emiri, portatori di una cultura evolutissima resero la loro capitale, Palermo, una delle più belle città del Mediterraneo, arricchendola di palazzi, giardini e moschee. Resero floridi i commerci, crearono un apparato statale molto efficiente, e si circondarono di poeti, architetti, filosofi, e matematici. I re normanni, provenendo da una regione sino ad allora culturalmente ai margini dell'Europa, ebbero l'apertura e l'intelligenza di assorbire, quanto più possibile i costumi ed il sapere della civiltà araba di Sicilia, depositaria del sapere cumulatosi grazie al contatto con le civiltà asiatiche e africane sottomesse fin da VII secolo.

Particolare delle *muqarnas* all'interno della Cuba sottana.

Nasce allora uno splendido stile architettonico, l'arabo-normanno, che coniuga elementi del romanico nord-europeo, con elementi bizantini, e la tradizione costruttiva ed ornamentale di una civiltà, quella araba, insuperata per le costruzioni nei paesi caldi.

Particolare delle *muqarnas* all'interno della Cuba.

La Cuba è in attesa di essere inserita tra i monumenti dell'Itinerario arabo-normanno di Palermo, Cefalù e Monreale come Patrimonio dell'Umanità UNESCO, approvato nel 2015.[3]

Storia

Epigrafe araba

La Cuba (dall'arabo *Qubba*, "cupola") fu costruita nel 1180 per il re Guglielmo II, al centro di un ampio parco che si chiamava *Jannat al-ard* ("il Giardino - o Paradiso - in terra"), il Genoardo. Il Genoardo comprendeva anche la Cuba soprana e la Cubula, e faceva parte dei Sollazzi Regi, un circuito di splendidi palazzi della corte normanna situati intorno a Palermo. In realtà il *genoard* non è mai nominato se non dagli storici successivi. Il *viridarium* in cui insiste l'edificio era quello della "Miuza" di cui Guglielmo, in un diploma certifica il possesso e A. Mongitore specifica nelle note a Rocco Pirri che questo giardino comprendeva Santa Maria della Speranza. Tale giardino sulla base delle descrizioni di Fazello ed Omodei è ancora oggi perfettamente identificabile.

L'uso originale della Cuba era di padiglione di delizie, ossia di un luogo in cui il Re e la sua Corte potevano trascorrere ore piacevoli al fresco delle fontane e dei giardini di agrumi, riposandosi nelle ore diurne o assistendo a feste e cerimonie alla sera. La Cuba Sottana, appare oggi di proporzioni turriformi abbastanza sgraziate. La spiegazione è semplice. Era circondata da un bacino artificiale profondo quasi due metri e mezzo. L'apertura più grande, sul fronte settentrionale, si affacciava sull'acqua ad un'altezza oggi inspiegabile.

La Cuba come doveva apparire nel XII sec.

Le notizie sul committente e sulla data sono esatte grazie all'epigrafe posta sul muretto d'attico dell'edificio. La parte più importante, quella sul committente, era dispersa e fu ritrovata nel XIX secolo, scavando ai piedi della Cuba, da Michele Amari, massimo studioso della Sicilia araba e normanna. La parte dell'epigrafe ritrovata dall'Amari, esposta in una sala a lato, dice così: "[Nel] nome di Dio clemente e misericordioso. Bada qui, fermati e mira! Vedrai l'egregia stanza dell'egregio tra i re di tutta la terra Guglielmo II re cristiano. Non v'ha castello che sia degno di lui ... Sia lode perenne a Dio. Lo mantenga ricolmo e gli dia benefici per tutta la vita".

Il fatto straordinario per oggi di questa epigrafe, che dimostra la tolleranza e l'apertura della corte normanna, è la lingua: arabo in caratteri cufici. Dunque pur riferendosi ad un Re cristiano, fondatore del Duomo di Monreale e vassallo del Pontefice, l'iscrizione è in arabo. È noto che molti componenti delle varie corti normanne in Sicilia fossero arabi, celeberrimo è il caso di Idrisi, massimo geografo del suo tempo, maghrebino alla corte cristiana di Ruggero II re di Sicilia.

Nei secoli successivi, la Cuba fu destinata agli usi più vari. Il lago fu prosciugato e sulle rive furono costruiti dei padiglioni, usati come lazzaretto dalla peste del 1576 al 1621. Poi fu alloggio per una compagnia di mercenari borgognoni ed infine proprietà dello Stato nel 1921. Passato alla Regione Siciliana, negli anni '80 comincia il restauro che riporta alla luce le strutture del XII secolo. Oggi dipende dal "Polo regionale di Palermo per i parchi e i musei archeologici" dell'assessorato regionale ai Beni culturali.[4]

Struttura

Dall'esterno, l'edificio si presenta in forma rettangolare, lungo 31,15 metri e largo 16,80. Al centro di ogni lato sporgono quattro corpi a forma di torre. Il corpo più sporgente costituiva l'unico accesso al palazzo dalla terraferma. I muri esterni sono ornati con arcate ogivali. Nella parte inferiore si aprono alcune finestre separate da pilastrini in muratura.

I muri spessi e le poche finestre erano dovuti ad esigenze climatiche, offrendo maggiore resistenza al calore del sole. Inoltre, la maggior superficie di finestre aperte era sul lato nord-orientale, perché meglio disposta a ricevere i venti freschi provenienti dal mare, temperati ed anche umidificati dalle acque del bacino circostante.

L'interno della Cuba era divisa in tre ambienti allineati e comunicanti tra loro. Al centro dell'ambiente interno si vedono i resti di una splendida fontana in marmo, tipico elemento delle costruzioni arabe necessario per rinfrescare l'aria. La sala centrale era abbellita da muqarnas, soluzione architettonica ed ornamentale simile ad una mezza cupola.

Curiosità

Proprio alla Cuba, tra le acque e gli alberi che la circondavano, Boccaccio ambientò una delle novelle del suo *Decameron*. La sesta della quinta giornata. È la vicenda d'amore tra Gian di Procida - nipote dell'omonimo eroe dei Vespri siciliani - e Restituta, una ragazza bellissima di Ischia rapita da «giovani ciciliani» per offrirla in dono al allora re di Sicilia: Federico II d'Aragona.

Quando Giovanni Boccaccio scrisse il *Decameron*, era già cominciato il declino dei parchi reali che erano l'orgoglio della città ormai in mani angioine. Era finita l'epoca di Palermo "felicissima" che secondo Idrisi era allora «la più grande e la più bella metropoli del mondo» con la sua vasta verdeggiante pianura e con i suoi luoghi di delizie (mustanaza). Ma la traccia che aveva lasciato quel periodo di splendore era così luminosa da impressionare Boccaccio ancora diversi secoli dopo.

Note

1. ^ *Copia archiviata* (**FLV**), su *regione.sicilia.it*. URL consultato il 27 settembre 2015 (archiviato il 28 settembre 2015).
2. ^ Pagina 461, Tommaso Fazello, "*Della Storia di Sicilia - Deche Due*" [1] (https://books.google.it/books?hl=it&id=hM2XPuLTSDgC) Archiviato (https://web.archive.org/web/20151129061603/https://books.google.it/books?hl=it) il 29 novembre 2015 in Internet Archive., Volume uno, Palermo, Giuseppe Assenzio - Traduzione in lingua toscana, 1817.

3. ^ *Copia archiviata*, su *onuitalia.com*. URL consultato il 27 settembre 2015 (archiviato dall'url originale il 28 settembre 2015).
4. ^ *Regione Siciliana Assessorato Beni Culturali*, su *regione.sicilia.it*. URL consultato il 25 maggio 2020 (archiviato l'8 marzo 2020).

Bibliografia

- Michele Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia*, Catania, R. Prampolini,. 1933-9, 3 voll in 5 tomi.
- A. Aziz, *A History of Islamic Sicily*, Edinburgh, 1975.
- F. Gabrieli - U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Milano, Scheiwiller, 1979.
- A. De Simone, "Palermo nei geografi e viaggiatori arabi del Medioevo", in: *Studi Magrebini*, II (1968), pp. 129–189.
- G. Caronia - V. Noto, *La Cuba di Palermo, Arabi e Normanni nel XII secolo*, Palermo 1989.
- V. Noto, *Les palais et les jardins siciliens des rois normands*, in: Trésors romans d'Italie du Sud et de Sicile, (1995), pp. 97–108

Voci correlate

- Cubula
- Guglielmo II di Sicilia
- Storia della Sicilia islamica
- Storia della Sicilia normanna
- Cuba bizantina
- Architettura arabo-normanna

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Palazzo della Cuba (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:La_Cuba_(Palermo)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *La Cuba - Palermoviva*, su *palermoviva.it*.
- *La Cuba su palermoweb*, su *palermoweb.com*.
- Giovanna Bongiorno, *La Cuba, un palazzo nel giardino del paradiso*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 316593979 (https://viaf.org/viaf/316593979) · GND (DE) 4445879-4 (https://d-nb.info/gnd/4445879-4) · WorldCat Identities (EN) viaf-316593979 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-316593979)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Palazzo_della_Cuba&oldid=132794068"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 1 apr 2023 alle 15:40.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Scultura romanica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **scultura romanica** fu una delle più importanti attività artistiche dell'arte dell'epoca in Europa, sviluppatasi tra l'XI e, a seconda delle diverse zone europee, il XII secolo o la prima metà del XIII[1].

Capitello di Cluny

In particolare è importantissima la ripresa della scultura su scala monumentale avvenuta in quel periodo, essendo fino ad allora stata relegata (almeno a guardare le opere che ci sono pervenute) a lavori minuti o di aspetto calligrafico, quali avori, oreficerie, scultura su capitelli, ecc., sebbene ci fosse stata qualche naturale eccezione.

La scultura romanica si sviluppò quale corredo dell'architettura, decorando capitelli, architravi e archivolti di finestre e portali. In particolare cambiò anche il pubblico che fruiva delle rappresentazioni, non essendo più una ristretta *élite* ecclesiastica o imperiale, ma un ben più ampio bacino di persone di strati sociali e culturali diversi. La diffusione ad ampio raggio di questi fenomeni artistici fu conseguenza del *boom* tecnologico e demografico dopo l'anno Mille e della diffusa mobilità di merce e persone (si pensi anche ai pellegrinaggi).

La ripresa della scultura monumentale ebbe come centri di irradiazione soprattutto Tolosa, Moissac e la Borgogna in Francia, Modena in Italia, le regioni toccate dal Cammino di Santiago in Spagna. Grazie a svariate influenze gli scultori seppero creare un repertorio del tutto nuovo, non legato a modelli e iconografie della scultura classica, interpretando liberamente secondo sotto-scuole regionali. Importante è anche la consapevolezza che gli artefici ebbero, a partire da questo periodo, del loro ruolo e della loro opera, tanto da firmare di frequente le loro opere, affiancando anche al loro nome il titolo di *magister*.

Un esempio di come le maestranze si muovessero con facilità in tutta Europa è dato dagli spostamenti del cosiddetto Maestro di Cabestany, attivo nella seconda metà del XII secolo, che dalla propria regione, il Rossiglione, si mosse radialmente in Francia (Linguadoca), in Spagna (Catalogna e Navarra) e in Italia (abbazia di Sant'Antimo e San Casciano in Val di Pesa).

Indice

Scultura romanica in Europa
- Germania e Paesi Bassi
- Borgogna
  - Cluny
  - Autun
  - Vézelay

- Linguadoca e Midi-Pyrénées
  - Tolosa, Saint-Sernin
  - Moissac, Abbazia
  - Altri complessi
- Spagna settentrionale

Scultura romanica in Italia
- I Maestri comacini
- Wiligelmo
- I seguaci di Wiligelmo
- Niccolò
- I maestri campionesi
- Benedetto Antelami
- Maestri toscani
- Italia del sud

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Scultura romanica in Europa

Nell'iconografia della chiesa romanica sono presenti temi delle storie sacre ma anche temi laici e profani. "Riaffiorano soggetti della tradizione iconografica pagana (le storie di Ercole, il labirinto, le favole di Esopo e Fedro, geni funerari, centauri, sfingi, vittorie alate, leoni) e si affermano quelli della contemporanea letteratura cavalleresca (le storie del ciclo carolingio e del ciclo bretone). E si crea un repertorio iconografico relativo ai cicli stagionali dei lavori agricoli e ai mestieri degli artigiani: tipica la sequenza dei dodici mesi dell'anno, rappresentati dai simboli dello Zodiaco e dalle attività contadine, oppure la serie dei mestieri. Queste immagini di vita quotidiana coesistono con le raffigurazioni di un mondo irrazionale e fantastico: mostri, draghi, sirene. Tutto si compone in un patrimonio culturale unitario, in cui - sia pure a diversi livelli di approfondimento - ciascuno poteva riconoscere la propria esperienza reale e quotidiana e vedere tradotti in forme visibili i princìpi della fede insieme alle speranze e alle paure dell'ignoto"[2]. Va altresì ricordato che anche nella letteratura medievale sono presenti molte figure mitologiche ed animali che sono allegorie di peccati, vizi e virtù (si pensi alla *Commedia* di Dante). Troviamo così le virtù cardinali (sapienza, giustizia, fortezza, temperanza) e le virtù teologali (fede, speranza, carità), ma anche le sette Arti liberali cioè le arti del Trivio (grammatica, dialettica, retorica) e le arti del Quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia, musica).

Le fonti delle fantastiche sculture romaniche sono molteplici: la mitologia greca e romana, il *Physiologus* (trattato di storia naturale moralizzata composto ad Alessandria d'Egitto alla fine del II secolo), i bestiari occidentali e quelli di origine orientale, il *viluppo animalesco* dell'arte dei barbari Germani (per esempio dei Longobardi) che a sua volta riprende i motivi dell'arte dei popoli delle steppe (Sciti). Molto frequenti sono le figure mostruose e fantastiche derivate dalla fusione di teste e membra umane e animali: sono i *grilli* e le *drôleries* derivati dalla glittica greca e romana nonché dalla libera reinterpretazione di motivi dell'arte islamica, indiana e cinese (ad esempio i diavoli con ali di pipistrello sono derivati dai draghi cinesi)[3][4].

Spesso appare l'immagine del pavone, anche sui sarcofagi. Essa è simbolo di immortalità, poiché le sue carni si ritenevano immarcescibili. In base alla credenza secondo la quale il pavone perde ogni anno in autunno le penne che rinascono in primavera, l'animale è diventato simbolo della rinascita spirituale e quindi della resurrezione; inoltre i suoi mille occhi sono stati considerati emblema dell'onniscienza di Dio e le sue carni erano ritenute incorruttibili. Il gallo invece, che canta all'alba al sorgere del sole, è ritenuto simbolo della luce di Cristo.[5]. Frequenti sono anche i leoni stilofori. La scultura romanica presenta una sensibilità tormentata che rappresenta soprattutto i temi più drammatici della religione cristiana: pene infernali, vizi, apocalissi, giudizio universale. Nella narrazione figurata presente su portali, pareti, amboni, capitelli, si prediligono personaggi ed episodi del *Vecchio Testamento* e del *Nuovo Testamento* "in un parallelismo che è cardine dottrinario della riforma partita da Cluny".[6]

Germania e Paesi Bassi

Battistero di Saint-Barthélemy a Liegi

La Germania rimase legata all'autorità imperiale che ancora era una presenza politica effettiva, a differenza di altre regioni europee, ed anche l'arte, compresa la scultura, si incamminò senza sbalzi nel sentiero già tracciato dall'arte carolingia ed ottoniana. Non si ebbe scultura monumentale applicata agli edifici, ma restò vitale la grande tradizione dei laboratori di oreficeria e di scultura su metallo, dai quali uscirono preziosi reliquiari, dossali, altari portatili ed altri oggetti liturgici di altissimo livello.

I centri principali di tale attività erano concentrati nella regione della Mosa, ma anche ad Aquisgrana, a Colonia, ad Hildesheim e nei vicini Paesi Bassi. Nelle opere di maggior pregio i temi bizantini ed ottoniani venivano reinterpretati secondo un maggior senso plastico, come nella fonte battesimale fusa in ottone della chiesa di Saint-Barthélemy a Liegi, fuso da Renier de Huy tra il 1107 e il 1118.

Borgogna

Capitello di Saint-Benoit-sur-Loire

La Borgogna, in Francia, fu uno dei precoci esempi di ripresa della scultura monumentale.

A Digione i capitelli della scomparsa chiesa di Saint-Benigne (XI secolo) mostrano ancora un certo impaccio nel rappresentare la figura umana, per la mancanza di modelli (a differenza delle figure zoomorfe e vegetali che venivano copiate dalle stoffe sasanidi).

Prima della scuola legata all'abbazia di Cluny si può individuare un precedente nei capitelli della torre-portico dell'abbazia di Saint-Benoit-sur-Loire, presso Orléans, di datazione piuttosto controversa, ma forse di un decennio anteriori a quelli del deambulatorio di *Cluny III'* (risalenti al 1095 circa). Qui al pian terreno i capitelli sono decorati a foglie d'acanto e volute da un ricco traforo, mentre al primo piano sono già istoriati, con scene apocalittiche e figure di santi dalla volumetria meglio abbozzata.

I luoghi della scultura monumentale in Borgogna sono essenzialmente tre: Cluny, Autun e Vézelay.

Cluny

A "Cluny III" i capitelli più antichi si trovavano nel deambulatorio e risalgono a prima del 1095 (oggi ne restano otto). L'ingresso era affiancato da due semicolonne, che presentavano due capitelli istoriati, uno con il *Peccato dei progenitori* e l'altro con il *Sacrificio di Isacco*. Sugli altri capitelli era raffigurato una sorta di compendio del sapere medievale, con vari soggetti: un capitello corinzio che dimostra una notevole comprensione dell'arte antica, uno con atleti, uno con un apicoltore, una serie con le virtù teologali e cardinali, uno con una raffigurazione della *Primavera*, uno dell'*Estate*, uno con i *Fiumi del Paradiso* (allegoria dei quattro vangeli) e una serie con gli otto toni del canto gregoriano. La grande varietà di temi era bilanciata anche dalla notevole varietà degli schemi entro i quali erano scolpite le raffigurazioni: si va dalle *mandorle* con figure intere di personaggi, ad altri dove l'istoriazione non ha soluzione di continuità.

Autun

Ad Autun presso la cattedrale di Saint-Lazare lavorò un Maestro Gislebertus che firmò il timpano del portale con il *Giudizio finale* (1130 circa), con figure allungate e caratterizzate da un movimento frenetico. Gislebertus scolpì anche il portale settentrionale del quale oggi restano solo alcuni frammenti, tra i quali un'*Eva* di sorprendente naturalismo. A questo maestro si deve probabilmente la direzione di tutto un atelier di artisti impegnati nella decorazione dei capitelli della navata e del presbiterio.

Il timpano del *Giudizio finale* di Autun, dettaglio, 1130 circa

Anche qui si riscontra una notevole libertà nel trattare lo spazio disponibile sul capitello, ancora più originali di quelli di Cluny.

In quello della *Fuga in Egitto* per esempio (1120-1140) la scena occupa ormai tutto il capitello, con appena un motivo a medaglie sulla base. In quello del *Sogno dei Magi* poi si arriva a una sintetica raffigurazione dei tre re sdraiati, in un letto posto orizzontalmente e visti dall'alto, con un angelo in piedi che indica la stella cometa, il quale è raffigurato in piedi e con una prospettiva diversa.

Autun, la *Fuga in Egitto*

Autun, il *Sogno dei Magi*

Autun, *Adorazione dei Magi*

Autun, la *Morte di Giuda*

Vézelay

Anche a Vézelay, presso la chiesa della Sainte-Madeleine, venne raffigurato un *Cristo in maestà* (1120-1140) simile a, *Giudizio finale* di Autun, dove Cristo dalle braccia spalancate è raffigurato nell'atto questa volta di inviare gli apostoli agli angoli del mondo, rappresentati da popoli fantasiosi (come gli *orecchioni* o le figure dal muso di animale...), ma qui i particolari sono modellati con una raffinatezza ancora maggiore e più plasticità (si veda solo le gambe del Cristo, piegate in una raffinato tentativo di scorcio) e la

composizione segue lo spazio dato dall'architettura (ad Autun era invece suddivisa in sotto-riquadri). In entrambi il Cristo è raffigurato al centro in un'aulica posizione frontale, con le mani aperte, mentre attorno le figure sono animate da un vivido ritmo.

Timpano del portale della navata centrale, chiesa di Sainte-Medeleine, Vézelay, 1120-1140

I capitelli delle navate e del nartece invece, con *Parabole evangeliche* ed *Episodi della vita di santi*, hanno una smaccata plasticità, grazie al netto senso del volume, ed una narrazione vivacissima ed eloquente, in alcuni casi frenetica, come nelle numerose scene in cui compaiono dei diavoli.

Vézelay, capitello con *Assalonne*

Vézelay, capitello con *Storie di San Martino*

Vézelay, capitello con il *Vitello d'oro*

Vézelay, capitello con *Tentazioni*

Linguadoca e Midi-Pyrénées

La Linguadoca sviluppò precocemente lo stile romanico, sia per la crescita economica e demografica, sia per la disgregazione del potere centrale, sia per l'afflusso di pellegrini che la resero una trafficata regione.

La *Porte de Miègeville*, basilica di Saint-Sernin, Tolosa

Tolosa, Saint-Sernin

A Tolosa la grande basilica di Saint-Sernin venne costruita in forme grandiose a partire di poco prima del 1080 circa.

Dopo l'attività di un primo gruppo di scalpellini, in occasione della consacrazione dell'altare maggiore (1096) venne rinnovato l'*atelier*, che scolpì per esempio la tavola in marmo dei Pirenei, dove compare il nome del maestro Bernardo Gilduino. La decorazione si componeva di bassorilievi sui lati con varie scene: *Cristo tra la Vergine e San Giovanni evangelista, gli Apostoli, l'Ascensione di Alessandro Magno* (un episodio leggendario) e un fregio di uccelli entro elementi vegetali.

La stessa bottega di Gelduinus scolpì anche i sette bassorilievi in marmo del deambulatorio (fine XI, inizio XII secolo) con *Cristo in maestà, con quattro Angeli e due Apostoli*, che sono caratterizzate da una monumentalità già romanica, ma una tendenza alla stilizzazione che ricorda gli avori intagliati più antichi, con esiti molto diversi dalla scultura borgognona. Il poco rilievo delle sculture, la statica serenità e il forte linearismo sono tuttavia rafforzati da una chiara definizione dei volumi delle figure.

Altri rilievi nello stile di Gelduino sono nei capitelli delle tribune del transetto e nelle sculture che decorano la cosiddetta *Porte de Miègeville* (1100-1118), dove nella lunetta è raffigurata l'*Ascensione di Cristo*, con raffigurazioni di apostoli nell'architrave, nelle mensole che la sorreggono e nei due pannelli a fianco del portale, con i *Santi Pietro e Giacomo* a dimensione naturale, la *Caduta di Simon Mago* e le *Allegorie dei vizi*. I risultati di questi rilievi sono molto simili a quelli delle sculture presso il santuario di Santiago di Compostela, con un rilievo molto basso e un appiattimento dei piani di modellazione, sebbene articolati vivacemente; la differenza più evidente sta infatti nel senso di movimento che le figure trasmettono. In particolare nei capitelli di questo portale la presenza di figurine ad altorilievo denota la capacità di conferire anche risalto plastico alle figure.

Moissac, Abbazia

Capitelli del chiostro di Moissac

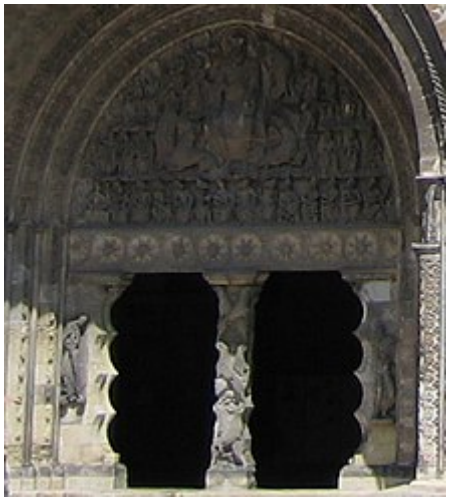
Contemporaneamente nella regione dei Midi-Pyrénées (Aquitania) veniva costruita un'abbazia altrettanto importante, quella di Moissac, dove pure il corredo scultoreo fu di prim'ordine. Verso il 1110 venne costruito il grande chiostro detto *dell'Abate Duardo*, con settantasei capitelli scolpiti, organizzati secondo l'alternanza di colonnine singole e gemine, e con dodici pannelli a bassorilievo con *Apostoli* a grandezza naturale, collocati sui pilastri d'angolo (due per pilastro) e centrali (sul lato interno).

Anche qui i rilievi sono bassi e le figure sono profilate con una forte stilizzazione e un accentuato linearismo. Molta attenzione è dedicata ai particolari, resi spesso in chiave più naturalistica delle figure intere.

Più originali sono i capitelli istoriati, modellati con la massima libertà, a parte una chiara distinzione tra il blocco d'imposta superiore (il parallelepipedo sul quale poggiano effettivamente gli archi) e la parte sottostante. Le figure nei capitelli sono disposte su tutti e quattro i lati e sempre incorniciate in alto dalle volute ripiegate. Importante per gli artisti di quest'opera era dare un senso di simmetria ed equilibrio alle composizioni, con una narrazione che raramente mostra effetti di profondità.

Risale al 1120 circa il secondo grande complesso scultoreo di Moissac, il portale sud dell'abbazia, dominato da una grande lunetta (lunghezza massima 5,68 m.) con la *Visione apocalittica di San Giovanni (Cristo in maestà tra i simboli degli evangelisti, gli angeli e i vegliardi dell'Apocalisse)*. Sugli stipiti si trovano invece le figure di *San Pietro ed Isaia* e nello spessore del pilastro centrale le figure di *San Paolo* e un altro profeta, forse *Geremia*, mentre di fronte sono scolpiti vari animali mostruosi che si affrontano. Completano la decorazione i rilievi sulle pareti laterali con le *Storie dell'infanzia di Cristo, La parabola del ricco Epulone* e *La punizione di Avarizia e Lussuria*.

Soprattutto il timpano è caratterizzato da una grandiosa efficacia espressiva, con il Cristo che domina, in posizione frontale e immobile, la violenta rappresentazione che gli si dispiega attorno. Sebbene la disposizione generale rispetti i canoni della simmetria, i singoli elementi sono raffigurati in posizioni asimmetriche, che creano un campo attraversato da linee oblique che annullano l'autonomia delle singole parti. I dettagli sono trattati con una grande maestria che produce effetti di notevole naturalismo (nelle vesti, negli ornamenti, negli oggetti). Molto originale è poi l'allungamento delle figure negli stipiti, sinuosamente mosse da eleganti cadenze ritmiche che accentuano l'espressività.



Il portale sud di Moissac

Altri complessi

Nei decenni successivi l'eredità di Moissac venne messa a frutto in altri cantieri, come il chiostro di Notre-Dame-de-la-Daurade a Tolosa, dove i capitelli istoriati riprendono gli stilemi del chiostro di Moissac. In seguito, come nei chiostri di Sanit-Sernin o della cattedrale si tese a dare maggior sviluppo alla narrazione delle scene ed alle figure individuali, ricercando una maggiore finezza nel modellato.

Un altro importante complesso era il monastero di Souillac, vicino Moissac, dal quale provengono i frammenti di un portale scolpito verso il 1130 per la chiesa abbaziale di Sainte-Marie. Il *Profeta Isaia* sembra, se non della stessa mano, ispirato imitando il *Profeta Geremia* di Moissac, ma qui la rappresentazione è ancora più originale, con il frenetico movimento delle gambe del profeta e l'andamento turbinoso delle pieghe del panneggio, che esaltano il dinamismo di questa sorta di danza sacra.

Spagna settentrionale

La Spagna settentrionale era molto legata alla Francia del sud per ragioni politiche, economiche e per il collegamento delle strade dei pellegrini verso Santiago di Compostela. L'architettura e la scultura che qui si svilupparono presentano notevoli analogie con i coevi cantieri di Tolosa e di Moissac.

A León, nel Pantheón del los Reyes, sono conservati alcuni capitelli istoriati, che, sebbene la datazione sia controversa, secondo alcuni storici risalirebbero alla fine dell'XI secolo, coevi quindi a quelli di Saint-Sernin a Tolosa, e presentano un forte senso del volume ed un disegno ben equilibrato senza incertezze.

L'edificio più importante resta comunque il Santuario di Santiago di Compostela, ricostruito a partire dal 1075 nelle grandiosi forme delle grandi basiliche di pellegrinaggio francesi. Di quell'epoca restano oggi vari frammenti, ma solo la cosiddetta *Puerta de las Palterías* (Porta degli Orefici, conclusa entro il 1097) ha conservato gran parte delle sculture del XII secolo, nonostante ampi rimaneggiamenti nel secolo successivo. Si tratta di una porta doppia, necessaria per gestire il flusso dei pellegrini in entrata e in uscita dalla cattedrale, con tutta la parte alta decorata da sculture (compresa la lunetta, a differenza dei coevi esempi italiani come il duomo di Modena) con molte figuri riconducibili al tema dello scontro di *Gesù contro i diavoli*, nel quale figurano anche figurazioni allegoriche dei vizi. Il linearismo, il rilievo poco marcato, ma anche la forma sinuosa e l'accuratezza dei dettagli sono tutti elementi che ricordano le coeve sculture a Moissac e Tolosa, sebbene si possa notare una maggiore plasticità.

Una serie di maestri diversa scolpì i rilievi e i capitelli per il chiostro del monastero di Santo Domingo de Silos, vicino a Burgos, dove si notano influssi a raggio più ampio, tra i quali quelli delle miniature mozarabiche: vi si trovano elementi vegetali riccamente intrecciati, con animali fantastici. Una caratteristica è l'estrema finezza con la quale sono trattate le varie sfumature del rilievo. Le lastre agli angoli della galleria

settentrionale e orientale raffigurano la *Deposizione*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste* e l'*Incredulità di San Tommaso*; sono caratterizzate da un buon modellato plastico e uno spiccato senso del ritmo, ma manca la profondità spaziale, con le figure allineate su più piani verticali e delle stesse dimensioni, come se fluttuassero schiacciate su un unico piano.

Anche nella cattedrale di san Pedro, a Jaca (Aragona), sono presenti dei timpani monumentali scolpiti.

La *Puerta de las Platerías* della cattedrale di Santiago di Compostela

Incredulità di San Tommaso, pannello di Santo Domingo di Silos

Deposizione di Cristo, pannello di Santo Domingo di Silos

Capitello nel chiostro di Silos (metà del XII secolo)

David, particolare della decorazione della *Puerta de las Platerías*, cattedrale di Santiago di Compostela.

Scultura romanica in Italia

I Maestri comacini

Tra i primi maestri del romanico lombardo ci sono una serie di maestri anonimi che lavorarono inizialmente nella zona di Como, per questo sono detti Maestri comacini. Questi scultori si spostavano molto e la loro opera è documentata su tutte le prealpi, nella Pianura Padana, nel Canton Ticino ed alcuni di loro si spinsero a lavorare fino in Germania, Danimarca e Svezia e Sardegna (come nella Chiesa di San Pietro di Zuri a Ghilarza).

Tra le migliori opere di questa scuola ci sono la decorazione esterna della basilica di Sant'Abbondio a Como, oppure il coro della chiesa di San Fedele, sempre a Como, con figure zoomorfe, mostri, grifoni, ecc.

In queste rappresentazioni le figure umane sono rare e caratterizzate da un aspetto tozzo e poco realistico. Ben più notevole è la loro maestria nel raffigurare figure animali e complessi intrecci vegetali, dovuta forse al fatto di poter contare sui modelli di stoffe e altri oggetti orientali. Il rilievo è piatto e stilizzato, ed ampio è il ricorso al trapano per creare un netto distacco con lo sfondo, di profondità fissa, per dare effetti di chiaroscuro.

Capitello zoomorfo nell'atrio della basilica di Sant'Ambrogio

Un cantiere importante del XII secolo fu quello della basilica di San Michele Maggiore a Pavia, dove vennero scolpite quattro lunghe fasce orizzontali, interrotte solo dagli elementi architettonici della facciata, che oggi sono irrimediabilmente compromesse per il degrado della pietra arenaria nella quale sono scolpite. Vi sono inclusi temi naturalistici, allegorici, scene di caccia, di guerra e di vita quotidiana, figure di santi. Si può dare sono una valutazione complessiva dei fregi, ma è sufficiente per capire che si tratta di uno dei massimi capolavori del romanico lombardo, con derivazioni e influssi orientali forse armeni.

Notevole è anche il corredo artistico della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, che combina elementi pre-romanici (come i motivi a intreccio) a soggetti più originali come rappresentazioni di animali o elementi vegetali con un accentuato senso del volume. Spesso nell'angolo del capitello è raffigurata una sola testa dalla quale escono poi due corpi sui rispettivi lati.

Wiligelmo

Wiligelmo è il maestro delle sculture della facciata del duomo di Modena, il cui nome è tramandato da una lastra posta sul duomo stesso, dove i cittadini riconoscenti fecero scolpire una frase in lode del maestro.

Creazione dell'uomo, della donna e peccato originale, rilievo di Wiligelmo sulla facciata del duomo di Modena

Per Modena scolpì diversi rilievi tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, tra i quali i più famosi sono i quattro grandi pannelli con le *Storie della Genesi* (*Creazione, Peccato dei progenitori, Uccisione di Abele, Punizione di Caino e l'Arca di Noè*), che segnano la ripresa della scultura monumentale in Italia. Il complesso figurativo rappresenta un'allegoria della salvezza umana e della riconciliazione con Dio.

Per rendersi conto dello stile immediatamente precedente a Wiligelmo si possono vedere i capitelli di anonimi maestri lombardi nella cripta della cattedrale: senza paragoni è il realismo, la resa dei volumi e la felice impaginazione narrativa di Wiligelmo. L'immediatezza della narrazione è una componente fondamentale, ammirata sin dall'epoca, soprattutto considerando che il pubblico destinatario era tutto il popolo dei fedeli, senza distinzioni di livello culturale.

Le sculture, soprattutto quelle delle tavole della *Genesi*, sono curate nei minimi dettagli, con alcuni elementi così lontani da una stereotipizzazione da sembrare studiati dal vero, come per esempio le diverse pieghe che prende la veste di Dio, morbida e fluente, o i vari stati d'animo delle espressioni facciali.

I seguaci di Wiligelmo

Sempre a Modena operarono numerosi maestri lapicidi, come il Maestro delle Storie di San Geminiano (attivo verso il 1130, dotato di grande inventiva, ma meno espressivo di Wiligelmo), il Maestro di Artù (più decorativo e meno drammatico) e il Maestro delle Metope. Quest'ultimo artista anonimo, attivo nel primo quarto del XII secolo, scolpì un *unicum* con le fantasiose rappresentazioni dei popoli più remoti della terra che attendono ancora il messaggio cristiano; importante è la comparsa nel suo stile di elementi minuziosi e raffinati, derivati dalla scultura borgognona, dall'intaglio di avori e dall'oreficeria.

Maestro delle Metope, *Gli Antipodi*, Museo del duomo di Modena

Niccolò

Lo scultore conosciuto con il nome di Niccolò, allievo o comunque conoscitore di Wiligelmo, è il primo maestro del quale si conosca un *corpus* di opere firmate, ben cinque, che permettono di ricostruire i suoi spostamenti attraverso l'Italia settentrionale.

La prima opera firmata *Nicolaus* è del 1122 e consiste nel portale destra della facciata del duomo di Piacenza, dove sono raffigurate le *Storie di Cristo* sull'architrave, caratterizzate da uno stile efficacemente narrativo, ma da un rilievo piuttosto schiacciato, che è bilanciato da una maggiore raffinatezza nei dettagli e un preziosismo quasi "pittorico". Questo stile ebbe un largo seguito a Piacenza, come negli anonimi artisti delle *formelle dei Paratici*, nella navata centrale, che rappresentano le corporazioni delle arti e mestieri che avevano finanziato la costruzione della cattedrale.

Niccolò, *San Giorgio che uccide il drago*, lunetta del portale maggiore, cattedrale di San Giorgio, Ferrara

La seconda testimonianza di *Nicolaus* si trova nella sacra di San Michele, in Val di Susa, in Piemonte, dove verosimilmente lavorò tra il 1120 e il 1130. Qui si trova la *Porta dello zodiaco*, con gli stipiti decorati da rilievi dei segni zodiacali, simili a quelli dei *popoli fantastici* nella *Porta dei Principi* di Modena, si riscontrano influenze del linearismo della scuola scultorea di Tolosa.

Nel 1135 Niccolò si trovava a Ferrara per lavorare di nuovo a un protiro, dove per la prima volta venne scolpito anche il timpano, come si faceva già da un paio di decenni in Francia, poi lo troviamo nel 1138 nel cantiere della basilica di San Zeno a Verona, ancora al lavoro a un timpano policromo, e infine nel 1139 troviamo le ultime sue opere nel duomo di Verona: una *Madonna in Trono*, un'*Annunciazione* ed un'*Adorazione dei Magi* sempre nel portale.

I maestri campionesi

La caratteristica costante dei maestri campionesi (originari di Campione d'Italia) era quella di lavorare come corporazione; in tal modo si tramandavano conoscenze specifiche in materia; se questo procedere da una parte bloccava l'estro individuale, dall'altra parte essi supplivano a tale impaccio riprendendo gli stili da maestri maggiori, nel caso del gotico dalle forme di Giovanni Pisano ed Arnolfo di Cambio, mutuate soprattutto dal diffusore delle sue forme in Lombardia, Giovanni di Balduccio. Questo passaggio avviene

nel XIV secolo, ed i Maestri Campionesi traducono tali innovazioni dei grandi nomi nei modi adatti al loro metodo di lavoro ripetitivo, con invenzioni tecniche che possono essere tramandate all'interno della loro bottega. In tal modo nel passaggio dal romanico al gotico, pur sapendo dare forma e concretezza alle novità formali, la loro opera mantiene sempre retaggi degli stili precedenti.

L'ultima fase della decorazione del duomo di Modena venne realizzata da loro, tra i quali spiccò l'attività di Anselmo da Campione (attivo verso il 1165). Scolpirono il pontile nella cattedrale e ricavarono il grande rosone sulla facciata.

Benedetto Antelami

Benedetto Antelami, *Deposizione*, duomo di Parma

Benedetto Antelami lavorò al complesso monumentale della cattedrale di Parma almeno dal 1178, come figura nella lastra della *Deposizione* proveniente da un pontile smembrato. La sua attività si colloca al confine tra l'arte romanica e quella gotica, sia per datazione che per stile. Egli ebbe probabilmente modo di visitare i cantieri provenzali, forse addirittura quelli dell'Île-de-France. Nella celebre *Deposizione* egli raffigurò il momento nel quale il corpo di Cristo viene calato dalla croce, con vari elementi tratti dall'iconografia canonica della *Crocefissione* (i soldati romani con la veste di Cristo, il sole e la luna, le personificazione dell'*Ecclesia* e della *Sinagoga*, ecc.) e della *Resurrezione* (le tre Marie). Particolarmente raffinata è l'esecuzione ed anche il risultato nella modellazione dei corpi umani è meno tozzo delle figure di Wiligelmo. Rispetto al maestro modenese è invece inferiore la dinamica della scena, con le figure ferme in pose espressive. L'impressione di spazialità data dai due piani sovrapposti sui quali sono posti i soldati che tirano a sorte le vesti è il primo esempio del genere in Italia.

Scolpì nello stesso periodo anche la cattedra episcopale, con poderose figure altamente plastiche e dotate di un notevole espressività.

Nel 1180-1190 fu con la bottega a Fidenza dove decorò la facciata del duomo con vari rilievi, tra i quali spiccano le statue a tutto tondo dei due *Profeti* entro nicchie accanto al portale centrale: la ripresa della scultura a tutto tondo (sebbene in questo caso la collocazione architettonica non permetta allo spettatore di apprezzarne più punti di vista) non ha precedenti sin dalla statuaria tardo-antica, né seguito fino a Donatello.

Il suo capolavoro è il Battistero di Parma (dal 1196), forse influenzato da quello pisano, dove le sculture creano un unico insieme sia all'interno che all'esterno, con un ciclo che si può schematizzare nella trattazione della vita umana e della sua redenzione.

Maestri toscani

La scuola scultorea pisana nacque a Pisa ai cantieri della cattedrale e in seguito si diffuse nelle aree confinanti ed anche oltre grazie ai fitti rapporti commerciali della Repubblica Pisana.

Maestro Guglielmo scolpì tra il 1152 e il 1162 il pulpito per il duomo di Pisa, trasportato poi a Cagliari ed oggi conservato nel duomo di Cagliari, dove sono riscontrabili influenze lombarde e provenzali (nei panneggi, nella vivace narrazione), con un forte rilievo plastico dei personaggi, che si distaccano

nettamente dallo sfondo arabescato.

A Guglielmo si ispirarono i fratelli Gruamonte e Adeodato, che con Enrico scolpirono a Pistoia l'architrave del portale maggiore della chiesa di Sant'Andrea (*Cavalcata e adorazione dei Magi*, 1166), mentre Gruamonte da solo scolpì l'architrave della chiesa di San Bartolomeo in Pantano (1167) e della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

Il pulpito di Guglielmo nel duomo di Cagliari

A Gruamonte si ispirò a sua volta Biduino, autore degli *Episodi evangelici* per la Pieve di San Casciano a Settimo presso Pisa (1180).

Verso il 1180 Bonanno Pisano fondeva le porte bronzee per il duomo di Pisa, andate distrutte in un incendio che coinvolse la facciata nel 1595, ma si salvò la porta sul retro del transetto destro detta *di San Ranieri*, con *Storie della vita di Cristo*. Nella sua opera si possono individuare influenze classiche (le rosette e i cordigli attorno ai pannelli), renani (le figure con le teste particolarmente aggettanti, come a Hildesheim) e bizantini (nell'iconografia).

Un altro autore importante fu Roberto, autore con almeno altri due maestri anonimi delle *Storie di Mosè* nella vasca battesimale della basilica di San Frediano a Lucca.

Sull'opera di questi maestri si innestò poi nel XIII secolo l'attività di Nicola Pisano, forse di formazione meridionale in particolare pugliese, che portò al completo rinnovamento della scultura toscana e italiana.

Architrave di Gruamonte, San Bartolomeo in Pantano, Pistoia

La *Porta di San Ranieri* di Bonanno, duomo di Pisa

Maestrio Roberto e altri, vasca battesimale della chiesa di San Frediano, Lucca

Italia del sud

In Campania, Abruzzo e Puglia si ebbe durante il XII secolo un'interessante produzione di pulpiti e cattedre vescovili ad opera di maestranze che recepirono vari influssi.

In Puglia restano alcune importanti testimonianze scultoree, come la cattedra vescovile del duomo di Canosa, firmata da Romoaldo e scolpita tra il 1078 e il 1089, o la cosiddetta *Cattedra del vescovo Elia*, nella basilica di San Nicola a Bari, risalente al 1105 circa, quindi dopo l'episcopato di Elia (verso il 1090). Nel primo, con gli elefanti che reggono la struttura soprastante, si attinse a un repertorio iconografico bizantino, mentre nel secondo, con i telamoni espressivamente piegati dallo sforzo.

Per quanto riguarda la fusione in bronzo ci è pervenuto lo straordinario esempio delle porte della cattedrale di Trani, realizzate nella seconda metà del XII secolo da Barisano da Trani, composte da cinquantaquattro formelle divise in più scene da estrose cornici e con battenti zoomorfi, ispirate a precedenti bizantini. Ventiquattro formelle presentano figure umane, quattordici portano motivi fitomorfi; sulla formella che contiene l'immagine di san Nicola Pellegrino è posta anche la firma dell'autore BARISANUS TRANENSIS. La stessa tipologia venne ripresa, senza significative variazioni, anche nelle porte del duomo di Ravello e in quelle del lato nord del duomo di Monreale, opere anche queste di Barisano da Trani.[7]

La *Cattedra del vescovo Elia*, Bari, San Nicola

L'ambone della cattedrale di Bitonto presenta una lastra triangolare, situata sul parapetto delle scale, che mostra gli imperatori svevi scolpiti a bassorilievo (da sinistra a destra Federico I Barbarossa, Enrico VI, Federico II e il figlio Corrado); inoltre reca l'iscrizione situata sotto il lettorino (HOC OPUS FECIT NICOLAUS/SACERDOT ET MAGISTER ANNO MILLESIMO/DUCENTESIMO VICESIMO/NONO INDICTIONIS SECUNDE), che attribuisce la scultura al prete Nicola, che partecipò anche alla costruzione del campanile della cattedrale di Trani, e ci mostra anche la data: 1229.

Portale della cattedrale di Trani con copia della porta di Barisano da Trani; l'originale, dopo accurato restauro, è conservato all'interno dell'edificio

L'ambone nella chiesa di Santa Maria del Lago a Moscufo (PE), firmato da Nicodemo, risale al 1159 ed ha una complessa decorazione plastica a stucco: la cassa, sostenuta da colonne e archetti (alcuni dei quali trilobati alla maniera araba), presenta rilievi tra i quali spiccano alcune figure modellate quasi a tutto tondo, quali i simboli degli evangelisti, animali fantastici e un piccolo nudo su un angolo che, sebbene mutilo e un po' goffo, potrebbe essere una citazione dello *Spinario* ellenistico.

I monumentali pulpiti del duomo di Salerno e di Ravello, l'ambone di Ravello (XII secolo), sono tutte opere influenzate sia dai mosaici cosmateschi in auge a Roma, sia da modelli bizantini e arabi nelle complicate geometrie decorative.

La cattedra di Canosa

Prospetto laterale dell'ambone di Bitonto

Il pulpito di Moscufo

Il pulpito di Salerno

Il pulpito di Ravello

L'ambone di Ravello

Note

1. ^ De Vecchi-Cerchiari, op. cit. in bibliografia
2. ^ *Arte in Italia*,Eleonora Bairati e Anna Finocchi, Loescher, Torino, 1988, vol. 1, p. 291-292.
3. ^ *Garzantina* di Arte, 2002, p. 502-503.
4. ^ J. Baltrušaitis, Medioevo fantastico, ed. Mondadori; "Ali di pipistrello e dèmoni cinesi" (cap. V). Influssi estremo-orientali arrivano anche attraverso i Mongoli.
5. ^ Dizionari dell'arte, *La natura e i suoi simboli*, ed. Electa
6. ^ *Emilia-Romagna*, Touring Editore, 2010, pag. 39.
7. ^ *TESORI DI PUGLIA : Barisano di Trani, Porta bronzea della cattedrale. - Notizie - Carta dei Beni Culturali della Regione Puglia*, su *cartapulia.it*. URL consultato il 29 dicembre 2021.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8
- *Romanesque. Architecture. Sculpture. Painting.* Colonia, Koenemann Verlagsgesellschaft mbH, 1997 ISBN 3-89508-447-6.
- G. Duby, *L'Europe en Moyen Age. Arto roman, art gothique*, Parigi, Flammarion 1990 ISBN 2-08-010938-3.
- L. Castelfranchi Degas, *L'arte del medioevo*, Milano, Jaca Books, 1994 ISBN 88-16-60155-8.
- R. Oursel, *Il firmamento dell'arte romanica: la Francia del XII secolo*, Milano, Jaca Books 1992 ISBN 88-16-60124-8.

- *Il Duomo di Modena, atlante fotografico*, Modena, edizioni Panini Spa. 1985 ISBN 88-7686-982-4.
- A. C. Quintavalle, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milano, Electa 1991 ISBN 88-435-3612-5.
- *Storia universale dell'arte. Il basso medioevo, Il romanico. Il gotico*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998 ISBN 88-402-0355-9.
- Mario Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze, Rinascimento del Libro, [1928].
- Walter Biehl, *Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert*, Borna-Leipzig, Noske, 1910.
- Walter Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig, Seemann, 1926.
- Guido Tigler, *Toscana Romanica*, Milano, Jaca Book, 2006.

Voci correlate

- Architettura romanica
- Scultura gotica

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **scultura romanica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Romanesque_sculptures?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Raccolta di immagini di scultura Romanica di tutta Europa*, su *flickr.com*.
- *Foto di opere di scultura altomedievale e romanica*, su *thais.it*.
- *Approfondimenti sull'arte romanica*, su *atuttascuola.it*. URL consultato il 10 luglio 2007 (archiviato dall'url originale il 27 settembre 2007).

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 4263 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=4263) · LCCN (EN) sh85119159 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85119159) · BNE (ES) XX529979 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX529979) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX529979) · BNF (FR) cb119331939 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119331939) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119331939) · J9U (EN, HE) 987007565857705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007565857705171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scultura_romanica&oldid=130768897"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 dic 2022 alle 12:11.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Wiligelmo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Wiligelmo (probabilmente da Willelmus, Guglielmo) (XI secolo – XII secolo) è stato uno scultore italiano, uno dei primi a firmare le proprie opere in Italia.

Fu l'autore, nel 1110 circa, del bassorilievo alto circa 1 metro e realizzato in marmo noto come *Creazione e tentazione di Adamo ed Eva* realizzato per il fregio della facciata ad occidente del Duomo di Modena. L'attribuzione di tale opera a Wiligelmo è stata possibile grazie alla presenza di una epigrafe scolpita come poscritto all'iscrizione latina sopra la data di fondazione della chiesa.[1]

Wiligelmo, *Adamo ed Eva*, Duomo di Modena

Indice

Biografia

Attività artistica e opere

- A Modena
- A Piacenza
- A Cremona
- A Nonantola

Attribuzioni discusse

- A Forlì

Influenze

Galleria d'immagini

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Forse originario della diocesi di Como come forse Lanfranco,[2] scolpì i rilievi del Duomo di Modena verso il 1099 e probabilmente fu anche l'architetto responsabile dell'edificazione della facciata e della parte anteriore della cattedrale modenese. È il più importante maestro della scultura romanica in Italia, dotato nelle sue opere di una forza vitale e di un senso della narrazione impareggiabile per i suoi seguaci, superato pienamente forse solo da Nicola Pisano, oltre cento anni più tardi.

Attività artistica e opere

Molto probabilmente Wiligelmo lavorava come maestro lapicida sotto la direzione dell'architetto Lanfranco (forse originario dalla diocesi di Como e attivo nell'area padana nell'XI secolo) quando questi fu ingaggiato dai modenesi per l'edificazione della cattedrale, avvenuta nel 1099.

A Modena

Il suo nome ci è noto grazie ai distici leonini (scritti in caratteri diversi e dunque sicuramente postumi) che elogiano nel latino dell'epoca la sua opera di scultore: essi sono stati aggiunti, in basso, nella lastra posta sulla facciata del Duomo di Modena (opera di Wiligelmo stesso), dove è la dedicazione e la data di fondazione della chiesa in un cartiglio sorretto dalle figure di Enoch ed Elia, profeti che furono assunti in cielo senza morire, per sottolineare il carattere di immortalità dell'opera architettonica e scultorea:

I profeti Enoch e Elia e la dedica a Wiligelmo.

(LA)	(IT)
«Inter scultores quan/to sis dignus onore, cla/ret scultura nunc Wiligelme tua»	«Quanto tra gli scultori tu sia degno di onore, è evidente ora, o Wiligelmo, per la tua scultura»

(Epigrafe, Duomo di Modena)

Nel corso della decorazione del duomo di Modena, Wiligelmo si avvalse ovviamente della collaborazione di diversi allievi, purtroppo tutti anonimi e indicati negli studi coi nomi di Maestro di Artù, Maestro di San Geminiano, Maestro delle Metope).

Fra i più noti rilievi di Wiligelmo vi sono quelli con le *Storie della Genesi*, oggi inseriti nella facciata del Duomo di Modena. Si tratta di quattro lastre in marmo con le seguenti raffigurazioni in bassorilievo:

- *Dio Padre creatore. La creazione di Adamo. La creazione di Eva. Il peccato originale.*
- *Il rimprovero ad Adamo. La cacciata dall'Eden. Il lavoro dei progenitori.*
- *Le offerte di Caino e di Abele. Caino uccide Abele. Caino risponde al Signore*
- *La vendetta di Lamech. L'arca di Noè. Noè e i suoi tre figli.*

Anticamente, è probabile che abbiano fatto parte del prospetto del pontile della chiesa. Da essi vediamo emergere le qualità dell'autore: aderenza al tema trattato, espressività, essenzialità. Gli ambienti non vengono descritti: i soggetti vengono piuttosto colti in azione, esaltando la loro esistenza. Esempio tipico è quello del cieco Lamech che uccide Caino: la cecità è resa mirabilmente dal suo atteggiamento. Il tutto costituisce una narrazione sommaria; si osservi, anche, *La creazione di Eva*, dove l'ambiente in cui avviene l'episodio è indicato da una roccia tondeggiante, che rappresenta le acque del fiume Paradiso.

Non è il naturalismo romano, classicheggiante o funzionale alla narrazione storica. Ma non è neanche la concezione aspaziale bizantina. È piuttosto una trasformazione del simbolismo bizantino. Non è fatto per intuire un'idea, ma per far concepire la realtà del luogo, senza descriverlo dettagliatamente, ma dando efficacemente solo degli accenni, per lasciare l'immaginazione allo spettatore. La scultura di Wiligelmo è alquanto rozza, volutamente sommaria, per essere più comprensibile ai fedeli analfabeti cui era didatticamente rivolta. Ciò però non deve indurre a pensare a carenze tecniche dello scultore, perché nei due *Geni portafiaccola*, oggi sulla facciata del Duomo ma provenienti dall'altare, la tecnica di Wiligelmo può dirsi pari a quella delle opere degli scultori classici. Probabilmente, aveva potuto osservare queste opere nei reperti romani venuti alla luce quando si era scavato per cercare pietre, trovando invece la necropoli romana ricca di lapidi e sarcofagi.

Sulla facciata sono murati anche i quattro *Simboli degli Evangelisti*, in origine parti di un pulpito smembrato, sicuramente opera di Wiligelmo. Inoltre, al maestro sono attribuiti gli stipiti del portale principale, decorati da un tralcio abitato nelle parti frontali e da *Profeti* negli interni.

A Wiligelmo (in collaborazione con uno dei suoi più abili allievi, il Maestro delle metope) sono attribuite altre sculture: le metope che fungevano da contrafforti esterni, con figurazioni di chimere, sirene e mostri (oggi nel Museo Lapidario del duomo modenese); i numerosi capitelli e i semicapitelli.

A Piacenza

Wiligelmo lavorò anche nella cattedrale di Piacenza dove, nei portali laterali, si distinguono le mani dei due artisti: la sua e quella di un altro suo allievo, che diventerà un grande maestro Nicolò.

A Cremona

Alcuni attribuiscono a Wiligelmo, o alla sua scuola, anche alcuni rilievi, facenti forse parte di un pulpito smembrato, che oggi sono collocati in vari punti della facciata del Duomo di Cremona.

A Nonantola

La sua attività e dei suoi allievi è attestata anche all'abbazia di Nonantola dove si ammirano i bassorilievi delle *Storie della Vergine e di sant'Anselmo* negli stipiti del portale.[3]

Attribuzioni discusse

A Forlì

Una lunga tradizione attribuisce a Wiligelmo il Sogno e adorazione dei Magi, scultura nella lunetta del portale dell'Abbazia di San Mercuriale a Forlì.

Influenze

Alcuni elementi della sua tecnica ricordano la scultura aquitanica, in modo particolare quella del chiostro dell'abbazia di San Pietro a Moissac e quella di Saint-Sernin nella vicina Tolosa, ma ebbe modo di confrontarsi a fondo con la scultura romana, le cui influenze sono chiaramente ravvisabili nei reperti della necropoli della Mutina latina[4].

Si è discusso a lungo su questi contatti, presupponendo una formazione di Wiligelmo entro l'ambito di quei cantieri. Non vi è dubbio che questi contatti esistano ma, più che di una dipendenza di Wiligelmo dalle sculture aquitaniche (del resto di poco precedenti quelle di Modena), si tratta di una contemporaneità culturale, di reciproci scambi, pur nell'affermazione individuale della personalità di ogni singolo artista[5].

Si può parlare di una scuola wiligelmica non solo per i suoi allievi ma anche per due altri grandi scultori dell'epoca, a lui di poco posteriori: Niccolò, attivo a Ferrara, e Benedetto Antelami, attivo a Parma, i quali mostrano di avere subito la sua influenza[6].

Galleria d'immagini

Cacciata dal paradiso terrestre

Caino e Abele

Uccisione di Caino e Storie di Noè

Telamone

Profeti

Profeti

Profeti

Profeti

Note

1. ^ Helen Gardner e Fred S. Kleiner, *Gardner's Art Through the Ages: The Western Perspective*, vol. 1, Cengage Learning, 8 gennaio 2009, p. 330, ISBN 9780495573609.
2. ^ Vittorio Sgarbi, *Il tesoro d'Italia*, I tomo, Bompiani, ISBN 978-88-452-7456-5.
3. ^ Maurizio Tazartes, *Wiligelmo il grande*, su *ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com*, Blog "Il Palazzo di Sichelgaita", articolo pubblicato del 15 giugno 1991 su *La Stampa*, 9 gennaio 2013. URL consultato il 23 marzo 2022.
4. ^ *Wiligelmo*, su *Scultura-Italiana.com*. URL consultato il 20 febbraio 2016 (archiviato dall'url originale il 3 maggio 2016).
5. ^ *Emilia-Romagna*, Touring Editore, 2010, p. 40, SBN IT\ICCU\BVE\0534332.
   «Sostengono il raffinato linguaggio wiligelmico modelli tardo-antichi impreziositi da echi bizantini, aggiornati sui contemporanei motivi provenzali e del bacino del Reno, presumibilmente noti da avori, smalti e altri oggetti importati»

6. ^ A.C. Quintavalle (2000).

Bibliografia

- Roberto Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, Martello, 1956.
- Arturo Carlo Quintavalle, *Wiligelmo e la sua scuola*, Firenze, Sadea-Sansoni, 1967.
- E. Castelnuovo, A. Peroni e S. Settis (a cura di), *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, atti del convegno (Modena, 24-27 ottobre 1985); Modena, Panini, 1989.
- A. Calzona e A. C. Quintavalle (a cura di), *Wiligelmo e Matilde l'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova, 1991); Milano, Electa, 1991.
- Chiara Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena, Panini, 1996.
- Chiara Frugoni (a cura di), *Il duomo di Modena - The cathedral of Modena*, Modena, Panini, 1998.
- Pietro Toesca, *WILIGELMO*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937. URL consultato il 23 marzo 2022.
- Arturo Carlo Quintavalle, *WILIGELMO*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000. URL consultato il 23 marzo 2022.

Voci correlate

- Maestri campionesi
- Scultura romanica
- Niccolò (scultore)

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Wiligelmo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wiligelmo?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Wiligèlmo*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Wiligèlmo*, su *sapere.it*, De Agostini.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 200694879 (https://viaf.org/viaf/200694879) · ISNI (EN) 0000 0003 8825 0268 (http://isni.org/isni/0000000388250268) · BAV 495/122349 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_122349) · CERL cnp00400895 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00400895) · Europeana agent/base/159682 (https://data.europeana.eu/agent/base/159682) · ULAN (EN) 500031882 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500031882) · LCCN (EN) n85017400 (http://id.loc.gov/authorities/names/n85017400) · GND (DE) 118807404 (https://d-nb.info/gnd/118807404) · J9U (EN, HE) 987007388054505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007388054505171) · NSK (HR) 000226349 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000226349) · WorldCat Identities (EN) viaf-281330326 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-281330326)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Wiligelmo&oldid=130432898"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 12 nov 2022 alle 14:21.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Benedetto Antelami

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Benedetto Antèlami (Val d'Intelvi, 1150 circa – 1230 circa) è stato uno scultore e architetto italiano.

Dettaglio della *Deposizione*

Attivo prevalentemente a Parma, è uno dei pochi artisti di rilievo del XII-XIII secolo dei quali ci sia giunto il nome. Insieme a Nicola Pisano costituisce una delle personalità (quella di Benedetto in anticipo rispetto a Nicola) che contribuirono alla diffusione della cultura gotica in Italia e alla sua rielaborazione in chiave classica.

Indice

- **Biografia**
- **Opere**
  - La cattedrale di Parma
  - Il duomo di Fidenza
  - Il battistero di Parma
    - L'architettura
    - La scultura
  - Il ciclo dei mesi di Parma
- **Seguaci**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Biografia

Forse originario della Lombardia, in particolare della Val d'Intelvi e formatosi all'interno della corporazione di lapicidi e architetti detti *magistri antelami* (pronuncia Antèlami), la sua attività è accertata solo nell'area di Parma dal settimo decennio del XII secolo al secondo o terzo decennio del XIII.

La ricostruzione dei dati biografici dell'Antelami, la sua origine, la formazione artistica e le vicende professionali che lo avrebbero visto operare come scultore e come architetto, si appunta sulle uniche due iscrizioni datate che l'artista ha lasciato a Parma, quella del 1178 sulla *Deposizione* della cattedrale (*Benedictus Antelami dictus*) e quella del 1196 sull'architrave del portale nord del battistero (*Benedictus*), oltre che sul confronto critico delle opere parmensi autografe con altre sculture di area emiliana e francese.

Per le affinità formali ravvisabili tra alcune sue opere e i portali della cattedrale di Chartres, o la porta Sainte-Anne della cattedrale di Notre-Dame a Parigi, si ritiene dovesse essere a conoscenza non solo della scultura e dell'architettura romanica dell'Italia settentrionale, ma anche degli sviluppi artistici di area francese. Si è ipotizzata pertanto una sua presenza, in qualità di apprendista, nel cantiere per il chiostro della chiesa di Saint-Trophime ad Arles; De Francovich aveva pensato a due viaggi di formazione, uno nell'Île-de-France (dopo il 1191), dove sarebbe venuto in contatto con le novità dell'arte gotica di Chartres, e un altro dopo il 1218 a Laon;[1] Quintavalle colloca un possibile viaggio di formazione in Francia verso il 1172 - 73.

Museo diocesano (Parma), *Salomone e la regina di Saba*

Da un diretto contatto con l'arte provinciale dell'impero romano Benedetto può aver tratto la sua rievocazione del classicismo primoimperiale, che nei rilievi dell'Arco di Orange sapeva trasmettere la forza dell'autorità in modo sublimato, contenendo le tensioni dinamiche all'interno di un composto e distaccato linearismo. Un simile riferimento culturale, innovativo nel panorama romanico dominato dalle scuole di Wiligelmo e Niccolò, non poteva non essere consapevole e doveva rientrare nell'ambito delle esigenze comunicative della committenza.[2] La prima presenza di Benedetto a Parma fece seguito a un mutamento politico che ricondusse la città all'osservanza romana, sotto la guida del vescovo Bernardo II (vescovo dal 1169, morto nel 1194), dopo una fase scismatica e filoimperiale. La riorganizzazione dell'area presbiteriale del duomo, per volontà del vescovo, alla quale la bottega dell'Antelami attese tra i primi anni sessanta e i primi anni ottanta del XII secolo, ne manifestava alla popolazione l'indirizzo, sancendo l'autorità della chiesa quale unico veicolo per la salvezza eterna.[3]

Oltre alle opere parmensi firmate, che circoscrivono le notizie biografiche entro il 1216, sono stati attribuiti all'Antelami giovane due leoni stilofori reimpiegati nella facciata della cattedrale di Genova, ritenuti parte di un pulpito[2], opere che altri studiosi ritengono di data più tarda (circa 1210) e realizzati da uno stretto collaboratore del maestro per un non finito portale destinato alla fronte dell'edificio romanico (di cui farebbero parte anche altre sculture reimpiegate nell'attuale facciata: due mensole sottostanti ai leoni stessi, di cui una non finita, e due rilievi con scene di circo su modello classico installati ai lati dell'arcata maggiore[3]. È stata riferita ancora all'Antelami la ricostruzione della zona occidentale del duomo di Fidenza, importante chiesa di passaggio sulla strada dei pellegrinaggi verso Roma (benché l'entità dell'intervento della bottega antelamica non sia chiaramente definita) e la serie scultorea frammentaria destinata originariamente al duomo di Parma e attualmente in parte reimpiegata nel battistero. A Parma come a Fidenza Antelami operò come *caput magister*, una delle formule con le quali si indicavano gli architetti nei documenti medievali.

Dubbia è la sua presenza durante i lavori per la chiesa di Sant'Andrea a Vercelli la quale, legata stilisticamente al gotico renano e lombardo, sembra estranea alla sintesi di linguaggio classico e gotico cui era giunto l'Antelami.[2]

Opere

La cattedrale di Parma

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Deposizione dalla croce (Antelami)***.

La prima opera documentata di Benedetto è l'altorilievo con la *Deposizione dalla croce*, datata 1178, parte della decorazione di un pontile, o di un pulpito,[4] che si trovava nel duomo di Parma e che rientrava nell'ambito del programma di ridefinizione dell'area presbiteriale insieme all'altare maggiore (Arca dei Santi

Abdon e Sennen) e alla cattedra episcopale, programma di difficoltosa lettura a causa di manomissioni intervenute nel XVI secolo. Lungo il lato superiore della lastra, oggi collocata nel braccio meridionale del transetto, sono incisi il nome dell'autore e la data:

"ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO OCTAVO / SCVLTOR PAT(RA)VIT M(EN)SE SE(C)V(N)DO ANTELAMI DICTVS / SCVLPTOR FVIT HIC BENEDICTVS" *Nell'anno 1178 (mese di aprile) uno scultore realizzò (quest'opera); questo scultore fu Benedetto detto Antelami*.

[5]

La *Deposizione* del duomo di Parma

L'altorilievo raffigura il momento nel quale il corpo di Cristo viene calato dalla croce, con vari elementi tratti dall'iconografia canonica della *Crocifissione* (i soldati romani che si contendono la veste di Cristo, le personificazioni dell'*Ecclesìa* e della *Sinagoga*, ecc.) e della *Resurrezione* (le tre Marie). Si possono leggere in questo lavoro già maturo i principali riferimenti culturali di Benedetto: la cultura del primo gotico francese nella forma delle figure, derivata dalle statue-colonna, le iconografie e i partiti decorativi di origine classica nella personificazione del sole e della luna (due teste umane inserite in ghirlande) e nelle rosette che ornano il bordo superiore. Classico è anche l'ornato a racemi della fascia che orla la composizione, eseguito con la tecnica orientale della niellatura, o per essere più precisi di incrostazione a mastice.

Una maggiore attenzione al dato reale allontana le forme di Benedetto dalle figure di Wiligelmo e dalla tradizione del romanico, spingendole ulteriormente nella direzione di una apertura al gotico. La capacità compositiva dello scultore mantiene il movimento e il ritmo della scena entro equilibri adatti a una espressione composta del dolore. L'impressione di spazialità data dai due piani sovrapposti sui quali sono posti i soldati che tirano a sorte le vesti è il primo esempio del genere in Italia.

La cattedra episcopale, che rientrava nel programma di decorazione del presbiterio, ribadisce la complementarità di architettura e scultura tipica dell'opera dell'Antelami. Sui fianchi che chiudono il sedile sono rappresentate la *Conversione di San Paolo* e il *San Giorgio che uccide il drago*, due telamoni sotto i braccioli mantengono una certa tensione romanica nell'adattamento della forma alla funzione e si alzano sulle teste dei due mastini che reggono sul dorso le lastre a bassorilievo concluse superiormente da due leoni anch'essi contenuti entro i limiti geometrici dell'opera. Già attribuita alla mano del maestro, la cattedra, insieme all'arca delle reliquie, è stata riconosciuta come opera di un collaboratore, denominato da Quintavalle (1990) Maestro di Abdon e Sennen, in base ai nomi dei martiri titolari dell'arca.[3]

Il duomo di Fidenza

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Duomo di Fidenza***.

Tra il 1178 e il 1196 (negli anni non documentati che intercorrono tra i lavori per il duomo e quelli per il battistero di Parma) viene collocato l'intervento a Borgo San Donnino (Fidenza). Con l'aiuto della bottega Benedetto ristruttura la parte occidentale del duomo modellando la facciata con tre ingressi e sistemando due campanili ai lati secondo una tipologia altomedievale già ripresa dal gotico del nord della Francia (Laon). Dalla Provenza deriva invece il fregio continuo, ma interrotto da interventi successivi, che avrebbe dovuto unire i portali e le torri.

Re Davide nel duomo di Fidenza

L'apparato decorativo, incentrato sul tema del pellegrinaggio, esteso a quasi tutta la facciata della cattedrale, opera in gran parte di un collaboratore, presenta in una serie di bassorilievi le *Storie di San Donnino*, l'*Eterno* ed i *Profeti* sull´arcata del frontespizio, il profeta *Enoc*, *Ercole e il leone nemeo*, *Erode*, la *Cavalcata dei Magi* e il *Viaggio dei pellegrini*, la *Consacrazione del vescovo di Fidenza* e altre raffigurazioni simboliche. Due statue a tutto tondo del Re Davide e del profeta Ezechiele vengono poste entro nicchie accanto al portale centrale: questa ripresa della scultura a tutto tondo entro nicchie non ha precedenti immediati e giunge direttamente dall'epoca tardoantica.

Il profeta Ezechiele nel duomo di Fidenza

Il battistero di Parma

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Battistero di Parma****.*

L'architettura

Tra il 1196 e il 1216, anno in cui l'edificio risulta officiato ma non terminato, Benedetto lavorò al battistero di Parma in qualità di architetto e scultore. L'inizio dei lavori nel 1196 è attestato da quanto riportato sull'architrave del portale nord:

BIS BINI DEMPTIS / ANNIS DE MILLE DUCENTIS // INCEPIT DICTUS / OPUS HOC SCULTOR BENEDICTUS *Tolti quattro anni (due volte due) al 1200 lo scultore Benedetto iniziò questa opera*

[6]

Il battistero di Parma

L'opera è una ripresa consapevole dell'architettura antica, dai battisteri paleocristiani alle esedre termali romane. Senza precedenti è lo sviluppo in altezza, come se si trattasse di una torre ottagonale tronca. La superficie esterna è modulata da una complessa articolazione degli elementi architettonici, con pieni e vuoti che ritmano effetti di chiaroscuro. Al pian terreno, su tre facciate, si aprono portali strombati con archi a tutto sesto, richiamati sugli altri lati da archi ciechi animati da coppie di semicolonne in una collocazione insolita, che concorre ad avvicinare i portali al ritmo degli archi di trionfo romani, piuttosto che all'esuberanza dei portali gotici francesi. Sempre all'esterno i quattro registri superiori sono costituiti da loggette architravate interrotte in corrispondenza dei contrafforti sugli angoli. L'ultima fascia, decorata da archetti ciechi di dimensione sfasata rispetto alle loggette sottostanti, è stata aggiunta all'inizio del Trecento.[2]

All'interno il battistero è scandito da 16 arcate (ad ogni lato esterno ne corrispondono due interni) con altrettante nicchie; la cupola a ogiva risale a un successivo intervento dei Maestri campionesi.

La scultura

Il progetto decorativo originario doveva sicuramente riguardare i tre portali con le rispettive lunette all'interno e all'esterno dell'edificio, e fu verosimilmente realizzato da Benedetto con l'aiuto di pochi collaboratori.[2]

I tre portali esterni, detti *Portale della Madonna*, *Portale del Giudizio* e *Portale della Vita*, alludono alla salvezza umana tramite il battesimo, ma a ciascuno viene riservata una decorazione studiata secondo la funzione del portale. All'interno le lunette dei portali raffigurano episodi biblici: *Fuga in Egitto*, *Presentazione al tempio*, *Re Davide che suona l'arpa*.

I riferimenti figurativi sono le lunette e le statue-colonna della facciata occidentale di Chartres. Il rilievo con la *Resurrezione dei morti* nell'architrave del portale ovest è una novità iconografica nel tema degli eletti che sorgono dai sepolcri.[7] Una evocazione dell'antico, dai rilievi dei sarcofagi o dagli archi di trionfo, è presente nella lunetta con Barlaam e in quella interna con il Re Davide. Le memorie figurative dell'Antelami si uniscono in una rielaborazione che riesce infine ad umanizzarle per una maggiore attenzione ai dati realistici e sentimentali cui si aggiungono gli aspetti narrativi delle lunette interne.[7]

Sulle pareti esterne del livello inferiore corre uno zooforo, una serie di formelle (settantacinque o settantanove) eseguite probabilmente dal maestro stesso. Le formelle rappresentano il fantastico nella scultura: animali di varia natura, sirene e i segni dello zodiaco, rappresentati dietro figure di uomini al lavoro nei campi, durante le varie stagioni.

Il ciclo dei mesi di Parma

Settembre, Bilancia

Entro il secondo decennio del XIII secolo si colloca un'opera, un portale per la cattedrale, che Benedetto deve aver pensato in relazione con il battistero e che forse rientrava in un progetto più ampio per la facciata, con doppia torre, non distante da quanto realizzato a Borgo San Donnino. L'opera venne smontata dai maestri campionesi nella seconda fase di lavorazione del battistero, verso il 1260 - 70, e le parti smembrate vennero reimpiegate sia all'interno che all'esterno secondo la seguente disposizione: i Mesi all'interno, all'altezza del primo matroneo, i Segni zodiacali alla sua base, due Profeti, due Angeli, Salomone e la Regina di Saba all'esterno, Angeli, Angelo annunziante e Annunciata nelle nicchie interne.[2]

Nel progetto originario le figure allegoriche dei mesi e delle stagioni, appoggiate su lastre, dovevano collocarsi sul portale similmente a quanto realizzato da un collaboratore dell'Antelami nel protiro del duomo di Cremona.[7] Vi sono raffigurati uomini occupati in lavori agricoli stagionali, un tema già presente dal secolo precedente (per esempio nel duomo di Modena), dove si dà un significato nobilitante e salvifico al lavoro, secondo la nuova dottrina teologica che non lo vede più come maledizione divina. In queste rappresentazioni, Antelami e la sua bottega profusero una straordinaria cura nei particolari, con un'attenta descrizione degli utensili, delle piante, dei frutti, ecc., tutti scolpiti secondo un realistico naturalismo.

Il lavoro venne interrotto, forse a causa della morte di Benedetto, o per un suo allontanamento dal cantiere. Pur non potendo escludere gli interventi della bottega, il Portale dei mesi e delle stagioni è unanimemente riconosciuto come il suo capolavoro, nel quale profuse una sintesi della sua concezione della rappresentazione dell'uomo e nel quale raggiunse l'apice della sua raffinatezza esecutiva.

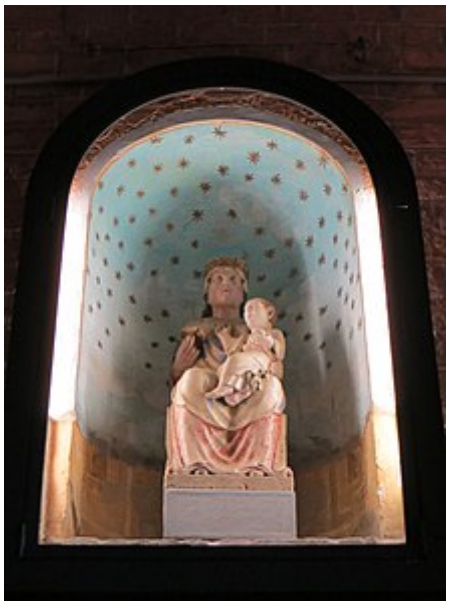
Seguaci

I seguaci di Benedetto Antelami diffusero la sua maniera nei centri emiliani e dell'Italia settentrionale, come nei rilievi delle lunette dei portali della chiesa di Sant'Andrea di Vercelli, o come nel monumento equestre a Oldrado da Tresseno, collocato su una parete esterna del Broletto a Milano.

Monumento equestre a Oldrado da Tresseno, Palazzo della Ragione, Milano

Uno degli artisti che si distinse maggiormente sviluppando uno stile personale è il cosiddetto Maestro dei Mesi, autore di una lunetta nella chiesa di San Mercuriale di Forlì raffigurante il Sogno e Adorazione dei Magi (1220 circa) e di un ciclo dei mesi per la Cattedrale di Ferrara (1230 circa).

Un'altra scultura a tutto tondo, già ritenuta della bottega dell'Antelami o alla sua scuola, recentemente è stata assegnata alla mano del maestro: la *Madonna col Bambino* dell'abbazia di Fontevivo[8].



Madonna col Bambino nell'abbazia di Fontevivo

Note

1. ^ Géza De Francovich, *Benedetto Antelami*, 1952. Queste ipotesi, che servivano a spiegare gli sviluppi dell'arte di Antelami, sono oggi considerate superate (W. Sauerlaender, 1995).
2. Quintavalle 1991.
3. Zanichelli 1998.
4. ^ Secondo la ricostruzione di Quintavalle che vi annette due lastre (Ultima cena e Giudizio universale), i leoni stilofori e altri frammenti conservati al Museo del duomo di Parma.
5. ^ Il distico concede molte licenze alla metrica e alla rima, soprattutto per l'aggiunta non prevista della precisazione del mese (*mense secundo*); nel calendario medievale il primo mese è marzo, pertanto l'opera fu completata nel mese di aprile, probabilmente in coincidenza con la Settimana Santa.
6. ^ Il distico in questo caso rispetta metrica e rima.
7. Castelfranchi 1993, p. 79.
8. ^ *Antelami: La Madonna di Fontevivo*

Bibliografia

- Géza De Francovich, *Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano, Electa, 1952.

- Kurt W. Forster, *Benedetto Antelami. Der grosse romanische Bildhauer Italiens*, München, Hirmer, 1961.
- Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Benedetto Antelami*, catalogo della mostra (Parma, 1990) Milano, Electa, 1990.
- Arturo Carlo Quintavalle, *Antelami, Benedetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1991.
- Liana Castelfranchi Vegas, *L'arte medioevale in Italia e nell'occidente europeo*, Milano, Jaca book, 1993, ISBN 88-16-40326-8.
- Albert Dietl, Willibald Sauerländer, Chiara Frugoni, Saverio Lomartire e Bruno Zanardi, *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, (a cura di C. Frugoni), Einaudi, Torino 1995.
- Moritz Woelk, *Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza*, Münster, Rhema, 1995, ISBN 978-3-930454-01-3.
- Eugenio Riccomini, (a cura di), *Antelami: La Madonna di Fontevivo*, Catalogo della mostra tenuta al Museo Civico Medievale, Bologna 1997.
- Clario Di Fabio, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo (secoli VI-XIV),* Cinisello Balsamo 1998.
- G. Zanichelli, *Parma*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto dell'enciclopedia medievale, 1998.
- Saverio Lomartire, *Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo da Santa Maria Maggiore al Battistero*, in *Svizzeri a Bergamo nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal '500 ad oggi. Campionesi a Bergamo nel Medioevo*, (a cura di Giorgio Mollisi), Arte&Storia, anno 10, numero 44, settembre-ottobre 2009, 92-103 (con ampia bibliografia), 55.
- Clario Di Fabio, *La Cattedrale di Genova fra 1200 e1230: esiti romanici, cantiere gotico, progetto architettonico e obiettivi di comunicazione*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, Mirabilia Italiae, 18, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, Modena 2012, pp. 59–73.
- Clario Di Fabio, *La* Vièrge en majésté *di Santa Margherita Ligure alle origini di Benedetto Antelami* sculptor, in *Santa Margherita Ligure. Documenti di storia e di arte in ricordo di Susanna Canepa*, a cura di S. Bianchi, G. Rossini, Genova 2017, pp. 99-103
- Clario Di Fabio, I magistri Antelami *a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in *Storia di Parma*, VIII/1, *La storia dell'arte: secoli XI-XV,* a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2019, pp. 75-93

Voci correlate

- Scultura romanica
- Zooforo (Benedetto Antelami)

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Benedetto Antelami**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Benedetto Antelami (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Benedetto_Antelami?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Antèlami, Benedetto*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

- Elena Toesca, *ANTELAMI, Benedetto*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929.
- *Antèlami, Benedétto*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (**EN**) *Benedetto Antelami*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Roberto Salvini, *ANTELAMI, Benedetto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 3, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961.
- *Benedetto Antelami*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (**FR**) *Pubblicazioni di Benedetto Antelami*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 50019028 (https://viaf.org/viaf/50019028) · ISNI (**EN**) 0000 0000 8345 4171 (http://isni.org/isni/0000000083454171) · SBN RAVV052867 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/RAVV052867?core=autoriall) · CERL cnp00578306 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00578306) · Europeana agent/base/156102 (https://data.europeana.eu/agent/base/156102) · ULAN (**EN**) 500007220 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500007220) · LCCN (**EN**) n79063245 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79063245) · GND (**DE**) 118649590 (https://d-nb.info/gnd/118649590) · BNE (**ES**) XX1194067 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1194067) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1194067) · BNF (**FR**) cb122467469 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb122467469) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb122467469) · J9U (**EN**, **HE**) 987007280564505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007280564505171) · WorldCat Identities (**EN**) viaf-50019028 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-50019028)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Benedetto_Antelami&oldid=132957242"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta l'11 apr 2023 alle 18:37.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Storia del mosaico

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **storia del mosaico** ha inizio con le prime civiltà della storia e risulta pertanto essere fra le prime forme artistiche, assieme alla scultura, fra le arti figurative.

Mosaico ad Efeso

Indice

- **I primi mosaici**
- **Il mosaico nel mondo greco**
- **Il mosaico nel mondo romano**
- **Il mosaico nel mondo islamico**
- **Il mosaico in epoca bizantina**
  - Ravenna
  - Area veneta
  - Costantinopoli
  - Roma e Milano
- **Il mosaico nel Medioevo**
  - I mosaici siciliani di epoca normanna
  - Venezia e centro Italia
  - Terrasanta
- **Il mosaico nel Rinascimento**
- **Il mosaico nel Barocco**
- **Il mosaico nell'Ottocento**
- **Il mosaico nel Novecento**
  - Antoni Gaudí
  - Gustav Klimt
  - Gino Severini
  - Achille Funi
  - Massimo Campigli
  - La *Mostra dei mosaici moderni*
- **Il mosaico contemporaneo**
- **Bibliografia**

I primi mosaici

Lo stendardo di Ur, ritrovato in una tomba della città

I reperti archeologici delle città di Ur e Uruk testimoniano che i Sumeri, nel 3000 a.C., abbellivano le loro costruzioni con decorazioni geometriche realizzate inserendo, nella malta fresca, coni di argilla dalla base smaltata di bianco, nero e rosso, che servivano anche a proteggere la muratura in mattoni crudi. Ornavano poi vasi e altre suppellettili con tasselli di madreperla, lapislazzuli e terracotta. Risale a questo periodo lo Stendardo di Ur, un mosaico portatile a forma di leggìo decorato in una tecnica simile alla tarsia marmorea con lapislazzuli, conchiglie e calcare rosso: le vicende raffigurate sono narrate per fasce sovrapposte.

Anche in Egitto troviamo mosaici di coni di argilla risalenti al III millennio a.C. Possono essere inoltre considerate decorazioni musive anche le composizioni di pietre dure, pietre preziose e vetro che ornavano i sarcofagi dei faraoni.

Si usavano anche mattoni smaltati, come testimonia il tempio di Seti I ad Abido, risalente al XIII secolo a.C.

Nel II millennio a.C., in area minoico-micenea, si iniziò ad usare, in alternativa all'utilizzo dei tappeti, una pavimentazione a ciottoli che dava maggiore resistenza al calpestio e rendeva il pavimento stesso impermeabile. Ne è un esempio il *mosaico pavimentale di Gordion*, antica capitale della Frigia, ora Turchia, risalente all'VIII secolo a.C., decorato con motivi geometrici.

Il mosaico nel mondo greco

Mosaico della caccia al leone a Pella

Le tracce più antiche di una primitiva decorazione musiva in Grecia risalgono al V-IV secolo a.C., con la diffusione di mosaici pavimentali di sassolini, *lithostrota*, ossia pavimenti di pietra, nati più con funzioni pratiche che estetiche, per rendere impermeabile e resistente all'usura il pavimento in terra battuta.

La tecnica a ciottoli raggiunge l'apice a Pella, città natale di Alessandro Magno, in Macedonia, nel V secolo a.C.: nonostante la scarsa gamma di colori, si rappresentano con ottimi risultati animali, scene di caccia, episodi della mitologia. Qui si trova per la prima volta il nome di un autore, Gnosis. Spesso, veniva inserita una sottile lamina di piombo per evidenziare il contorno dei soggetti o definire piccoli particolari, come si farà, diversi secoli dopo, nelle vetrate policrome del gotico.

A partire dal IV secolo a.C. vengono utilizzati cubetti di marmo, onice e pietre varie, che hanno maggiore precisione dei ciottoli, fino ad arrivare, nel III secolo a.C., all'introduzione di tessere tagliate. Il mosaico pavimentale conserva le caratteristiche estetiche dei tappeti: di dimensioni ridotte rispetto alla stanza, collocato anche non ortogonalmente alle pareti, è composto da una serie di bordure intorno a un pannello centrale, detto *èmblema*, dal greco *΄εμβάλλω (embàllo)*= getto dentro, recante un soggetto figurativo. L'*èmblema* richiama la marcata dipendenza del mosaico dalla pittura del tempo, con la quale i mosaicisti gareggeranno, introducendo l'uso di tessere sempre più minute, fino a 1 mm^3.

Plinio il Vecchio, nel suo *Naturalis historia*, cita il mosaicista Soso di Pergamo (II secolo a.C.), inventore dell'*Asarotos Oikos*, *"stanza non spazzata"*, e dell'iconografia delle *Colombe abbeverantisi*, ripresa più volte in ambito romano, come quello di Villa Adriana (Tivoli). L'*Asarotos Oikos* raffigurava avanzi di cibo

lasciati sul pavimento, per evidenziare l'opulenza del proprietario e ostentarne il potere economico, oltre che a nascondere la scarsa pulizia: un'altra teoria sostiene la tradizione di lasciare questi avanzi per placare l'invidia degli spiriti malvagi. A Pompei resta una copia, risalente al II secolo a.C., della battaglia di Isso combattuta da Alessandro Magno, opera realizzata da Filosseno d'Eretria nel IV secolo a.C.: il mosaico è composto, come nella pittura contemporanea, in quattro colori: nero, giallo, bianco, rosso.

Emblema con colombe. Fine I secolo a.C. Roma, Musei Capitolini, copia ritrovata a Villa adriana del celebre mosaico di Soso di Pergamo

Il mosaico nel mondo romano

Le prime testimonianze di mosaico a tessere nell'antica Roma si datano attorno alla fine del III secolo a.C.. Successivamente, con l'espansione in Grecia e in Egitto e quindi con gli scambi non solo commerciali, ma anche culturali, si sviluppa un interesse per la ricerca estetica e la raffinatezza delle composizioni.

Inizialmente le maestranze provenivano dalla Grecia e portavano con sé tecniche di lavorazione e soggetti dal repertorio musivo ellenistico, come le *Colombe abbeverantisi* e i *Paesaggi nilotici*.

Mosaico del Nilo di Palestrina, II - I secolo a.C., Museo archeologico prenestino

Il mosaico romano diventerà poi indipendente rispetto alla tradizione greca; diffondendosi in tutto l'Impero romano si preferiscono temi figurativi per lo più stereotipati, ma soprattutto motivi geometrici e vegetazione stilizzata, nei quali i romani eccellono.

Considerato inizialmente bene di lusso, quindi non alla portata di tutti, il mosaico ebbe una diffusione lenta. I mosaici bicromi bianchi e neri fecero la loro comparsa nell'epoca adrianea (prima metà del II secolo d.C.) sia figurati che decorativi. Essi vennero impiegati largamente nelle terme, negli ambienti di uso pubblico e nelle abitazioni meno lussuose, combinando la semplicità e economicità con una vastissima gamma di variazioni possibili.

I mosaici policromi di derivazione ellenistica erano più rari e si trovavano soprattutto nelle province, specialmente in Africa. I maestri nordafricani, in particolare, esportarono in una villa patrizia della Sicilia, una superficie musiva estesa oltre 3000 m ricchi di colori, riportanti originali scene di vita, di caccia, e di vario genere: questi mosaici, eccellentemente preservatisi al passare del tempo, sono oggi l'attrazione principale di Piazza Armerina (EN) nella Villa del Casale (*Mosaico della Grande Caccia* ed altri).

Si diffusero anche i pavimenti in *commessi* di marmo chiamati *sectilia*, soprattutto negli edifici pubblici o di persone altolocate, come i palazzi imperiali del Palatino a Roma e la Villa Adriana di Tivoli.

Piazza Armerina, Villa del Casale,*Mosaico della Grande Caccia*

I repertori decorativi e cromativi variavano a seconda delle scuole regionali: ad esempio, i motivi geometrici erano tipici della Gallia, mentre l'Africa settentrionale era specializzata nei mosaici figurativi.

Le tessere, talvolta di dimensioni minutissime, compongono figurazioni riprese dalla pittura, o decorazioni che richiamano l'architettura. Il mosaico diventa parte integrante dell'ambiente dove si trova, influenzando così anche l'iconografia: scene mitologiche nei templi, motivi marini nelle terme, atleti nelle palestre, nature morte o scene dionisiache nei triclini, cani nei vestiboli, soggetti erotici nelle camere nuziali.

I materiali utilizzati sono marmo, pietre di varia natura e paste vitree: in particolare il mosaico in pasta vitrea ha grande raffinatezza tecnica, ma restava subordinato all'architettura.

Il mosaico parietale nacque alla fine della Repubblica, verso il I secolo a.C., nelle cosiddette *Grotte delle Muse*, costruzioni scavate nella roccia, interrate o artificiali, dove l'elemento principale è una sorgente o una fontana: si rendeva perciò necessario un rivestimento resistente all'umidità anche sulle pareti. A Pompei ed Ercolano era utilizzato anche per rivestire le esedre, nicchie di grandi dimensioni, semicircolari o talvolta poligonali, spesso ornate con una fontana; si ricorda il mosaico di *Nettuno e Anfitrite*, nella Casa di Nettuno e Anfitrite ad Ercolano, e quello di Venere nella Casa dell'Orso a Pompei: entrambi hanno la particolarità di avere inserite anche delle conchiglie, che richiamano il tema marino raffigurato.

Ninfeo, Pompei, Casa della Fontana Grande

Altri temi affrontati erano episodi mitologici, *Venationes*, ovvero combattimenti tra uomini e belve, scene di teatro, con attori e maschere, che denotano la particolare abilità dei mosaicisti romani nel ritratto.

Già nel I secolo a.C. il mosaico era talmente diffuso che la qualità impoveriva: era ormai presente in tutte le case, con soggetti comuni e poco curati. Mancava l'inventiva dell'artista: sono opere di artigiani che si accontentano di copiare grossolanamente temi conosciuti. Anche le tessere sono grezze e il disegno risulta poco preciso. In questo periodo si fanno più rari gli *emblèmata*, poiché la decorazione figurata arriva ad occupare l'intera pavimentazione.

Nel II secolo l'Impero vive un periodo di crisi economica, politica e culturale, che segnò la fine imminente dell'età classica. Questo cambiamento si rifletté anche nel mondo dell'arte, con la rottura con la tradizione dell'ellenismo e la nascita di un nuovo linguaggio formale. Si nota un orientamento verso l'astrazione, con forme più essenziali e un uso ridotto del colore. Le prime composizioni in bianco e nero derivano da un nuovo gusto cromatico ma anche per risparmiare sui materiali. Ad Ostia e nella Villa Adriana a Tivoli l'astrazione è favorita dalla diffusione di neoplatonismo e orfismo: secondo queste dottrine l'immagine deve superare la realtà e suggerire il soprannaturale.

Notevoli sono i mosaici pavimentali romani scoperti a Ravenna nella Domus dei tappeti di pietra. Grandiosa è la raccolta di mosaici romani conservata nel Museo nazionale del Bardo a Tunisi.

Il mosaico nel mondo islamico

L'arte islamica ebbe inizio intorno alla seconda metà del VII secolo con la dinastia dei califfi Omayyadi, a Damasco, in Siria: da qui raggiunse un'area geografica vastissima, influenzando anche zone di religione cristiana, come per esempio la Sicilia e la Spagna.

Fondamentale è il rifiuto di qualsiasi forma realistica, per evitare soprattutto il rischio dell'idolatria: si diffusero, quindi, motivi geometrici e floreali, di solito replicati in serie, che ricordano le decorazioni dei tappeti. Tuttavia negli splendidi mosaici e stucchi rinvenuti fra le rovine del Palazzo di Hisham, nei pressi

della città palestinese di Gerico, e risalenti alla prima metà dell'VIII secolo, quando il califfato apparteneva agli Omayyadi, si trovano figure di animali e di esseri umani.

Il mosaico venne adottato nell'VIII secolo: inizialmente di ispirazione alessandrina, si evolse autonomamente, preferendo alle paste vitree la più economica ceramica smaltata.

La Cupola della Roccia al centro del Monte del Tempio

La Cupola della Roccia, chiamata anche Moschea di Omar, a Gerusalemme, è il più antico capolavoro dell'arte islamica e risale al 692: sorge intorno alla pietra venerata sia dai Musulmani, come punto dell'ascesa al cielo del profeta Maometto, sia dagli Ebrei, come luogo del sacrificio di Abramo. Di pianta ottagonale, è sormontato da una cupola lignea, coperta da lastre di ottone dorato. Sia all'esterno che all'interno è riccamente decorata con marmi policromi, maioliche e mosaici.

La grande Moschea degli Omayyadi di Damasco sorge sull'area occupata nel I secolo dal tempio del dio Hadad, che nella seconda metà del IV secolo fu trasformato in chiesa da Teodosio I. Dopo la conquista araba, per circa un secolo fu probabilmente utilizzato da Cristiani e Musulmani insieme, per poi essere trasformato definitivamente in moschea. Le pareti erano interamente rivestite di mosaico, di cui restano pochi frammenti, negli intradossi di alcuni archi e il magnifico panorama del fiume Barada, scoperto negli anni venti del secolo scorso, che misura m 34x7.

Il mosaico in epoca bizantina

Ravenna

Mosaico del Buon Pastore, Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna, prima metà del V secolo

A partire dal V secolo, nella nuova capitale dell'Impero romano d'Occidente, Ravenna, gli edifici di culto iniziarono ad essere internamente rivestiti di eccezionali tappeti musivi, quali il Battistero Neoniano e il Battistero degli Ariani. I mosaici del cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia sono forse opera di artisti di area ellenico-romana.

Il re ostrogoto Teodorico fece costruire la Basilica di Sant'Apollinare Nuovo nella sua capitale, Ravenna, facendosi ritrarre in uno dei mosaici che la decorano. Nel 540, però, quando i bizantini conquistarono la vecchia capitale dei romani d'Occidente, i mosaici raffiguranti personaggi di fede cristiana ariana, qual era Teodorico, vennero sostituiti con panneggi mosaicati: restano, tuttavia, alcuni frammenti delle decorazioni precedenti, in particolare sulle colonne. Sulla parete nord della navata troviamo la processione delle vergini, vestite di una lunga tunica drappeggiata che scende fino ai piedi, mentre sulla parete sud, è raffigurata la processione dei martiri, vestiti di bianco.

La basilica, iniziata già da Teodorico, oggi chiamata San Vitale, fu decorata con sfarzosi mosaici, tra i quali i famosi riquadri che rappresentano da una parte Giustiniano, considerato il salvatore dell'Impero romano, insieme a tutta la sua corte; dall'altra Teodora insieme alla sua corte. Vengono rappresentate anche scene tratte dalla Bibbia, riguardanti storie dell'Antico Testamento.

I mosaici che ornano le pareti delle basiliche delle due città imperiali, Ravenna e Costantinopoli, sono costituiti di tessere vitree (smalti) e oro zecchino; l'impronta bizantina si distingue molto facilmente, le figure sono ferme, immobili, non hanno il senso del movimento, e non hanno un vero e proprio appoggio per i piedi, tanto che i personaggi sembrano galleggiare sullo sfondo dorato, simbolo della luce di Dio. In seguito, la figura di Teodora sarà presa come modello per la Madonna, che da ora fino al romanico e parte del gotico sarà vestita come un'imperatrice bizantina (*basilissa*).

Sempre a Ravenna fu costruita Sant'Apollinare in Classe, consacrata nel 549: l'abside della chiesa è interamente mosaicato. La zona inferiore presenta alle estremità le raffigurazioni di due città che hanno le mura adorne di pietre preziose: sono Gerusalemme e Betlemme, dalle quali escono i dodici apostoli sotto l'aspetto di agnelli. Nei rinfianchi dell'arco vi sono due palme, che nella letteratura biblica sono emblema del giusto. Sotto a queste si trovano le figure degli arcangeli Michele e Gabriele, con il busto di San Matteo e di un altro santo non chiaramente identificato.

Basilica di Sant'Apollinare in Classe, catino dell'abside

Tutta la decorazione del catino absidale risale circa alla metà del VI secolo e si può dividere in due zone:

1. Nella parte superiore un grande disco racchiude un cielo stellato nel quale campeggia una croce gemmata, che reca all'incrocio dei bracci il volto di Cristo. Sopra la croce si vede una mano che esce dalle nuvole: è la mano di Dio. Ai lati del disco vi sono le figure di Elia e Mosè. I tre agnelli, che si trovano spostati un po' verso il basso, proprio all'inizio della zona verde, con il muso rivolto verso la croce gemmata, simboleggiano gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni: siamo chiaramente di fronte alla rappresentazione della Trasfigurazione.
2. Nella zona più bassa si allarga una verde valle fiorita, dove ci sono rocce, cespugli, piante e uccelli. Al centro si erge solenne la figura di sant'Apollinare, primo vescovo di Ravenna, con le braccia aperte in atteggiamento di orante: è ritratto, infatti, nel momento di innalzare le sue preghiere a Dio perché conceda la grazia ai fedeli affidati alla sua cura, i quali sono qui rappresentati da dodici agnelli bianchi.

Negli spazi tra le finestre sono rappresentati quattro vescovi, fondatori delle principali basiliche ravennati: Ursicino, Orso, Severo ed Ecclesio, vestiti in abito sacerdotale e recanti un libro in mano. Ai lati dell'abside si trovano due pannelli del VII secolo: quello di sinistra, molto rimaneggiato, riproduce l'imperatore di Bisanzio, Costantino IV, mentre conferisce i privilegi per la Chiesa ravennate a Reparato, un inviato dell'arcivescovo Mauro. Nel pannello di destra sono rappresentati Abramo, Abele e Melchisedec attorno ad un altare mentre offrono un sacrificio al Signore.

Area veneta

Appartengono al VI secolo i mosaici bizantini della Basilica Eufrasiana di Parenzo in Istria.

Ad Aquileia, nella basilica patriarcale di Santa Maria Assunta, si è conservato uno straordinario pavimento a mosaico paleocristiano di inizio del IV secolo, in uno stato di conservazione eccezionale sia per ampiezza, che per completezza delle scene e interesse iconografico, con scene dell'Antico Testamento, che è particolarmente interessante perché, se nella contemporanea pittura nelle catacombe a Roma si iniziava ad assistere a una semplificazione dello stile usato, a fronte di una maggior immediatezza della raffigurazione e un marcato simbolismo, ad Aquileia si notano ancora uno stile naturalistico di matrice ellenistica, sebbene già pienamente adeguato alla nuova simbologia cristiana. Si nota quindi il "pesce", *Ichthys* in greco, acronimo di "Iesùs Cristòs Theoù Uiòs Sotèr" ("Gesù Cristo Salvatore figlio di Dio"), le storie di Giona,

esempio dell'Antico Testamento allusivo alla morte e resurrezione in tre giorni, il buon pastore, la lotta tra il gallo e la tartaruga, eccetera. Il gallo, che canta all'alba al sorgere del sole, è ritenuto simbolo della luce di Cristo. La tartaruga è simbolo del male, del peccato a causa dell'etimologia del termine che è dal greco "tartarukos", "abitante del Tartaro". Recenti studi hanno evidenziato che molti simboli presenti sui mosaici sono attribuibili allo gnosticismo ed alla sua cosmologia. Una comunità di cristiani gnostici era presente in Aquileia nei primi secoli dell'era cristiana. Frequente è anche la raffigurazione musiva del nodo di Salomone.

Basilica patriarcale di Santa Maria Assunta - Storie di Giona - Giona gettato sulla spiaggia dal mostro marino in sembianze di pistrice.

Costantinopoli

Giovanni II e sua moglie Piroska. Mosaico all'interno della Basilica di Santa Sofia (Istanbul)

Un caso particolare è la basilica di Santa Sofia (*Hagia Sophia*) di Istanbul: costruita nel VI secolo da Giustiniano I sopra le rovine di altre chiese precedenti, venne decorata inizialmente con motivi geometrici e floreali. Fu arricchita, dopo il periodo iconoclasta, con immagini figurative, di cui restano Cristo in trono, la Madonna in trono col Bambino, l'arcangelo Michele, l'imperatore Leone VI il Saggio e i Padri della Chiesa. Nel XV secolo i musulmani invasero Costantinopoli e trasformarono la basilica in moschea, scialbando tutti i mosaici: solo nel 1935, quando la chiesa venne trasformata in museo, vennero riportati alla luce. Sempre ad Istanbul molto rilevanti e pregevoli sono i mosaici della Chiesa di San Salvatore in Chora.

Molto importanti sono i mosaici dei seguenti monasteri in Grecia: monastero di Ossios Loukas, monastero di Daphni, monastero di Nea Moni.

Roma e Milano

A Roma sono molto importanti i mosaici tardo antichi e bizantini del Mausoleo di Santa Costanza, della Basilica di Santa Pudenziana, della Basilica dei Santi Cosma e Damiano, della Basilica di Sant'Agnese fuori le mura e della Basilica di Santa Prassede.

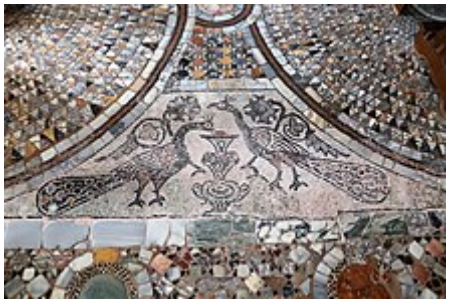
A Milano sono preziosi i mosaici del Sacello di San Vittore in ciel d'oro nella Basilica di Sant'Ambrogio e quelli della Cappella di Sant'Aquilino nella Basilica di San Lorenzo.

Il mosaico nel Medioevo

Nell'arte romanica il mosaico non ha ruolo dominante per motivi economici e gli si preferisce l'affresco. Le decorazioni sono comunque influenzate dall'arte bizantina, soprattutto per quanto riguarda i rivestimenti musivi. È interessante l'introduzione di vetri meno scintillanti per giocare con le variazioni luminose prodotte dall'alternarsi di elementi più o meno lucidi. Accanto ai frammenti di vetro, venivano impiegati pietre colorate, la malachite per tessere verdi, il lapislazzuli per i blu, marmo o madreperla per i grigi e i bianchi, pietre naturali per gli incarnati.

Le maggiori committenze sono di provenienza ecclesiastica.

Il mosaico, però, è per lo più pavimentale e vive il suo apice nel XII secolo: tuttavia, già nel secolo successivo si preferiscono le più economiche mattonelle di ceramica smaltata. Vengono utilizzati materiali lapidei locali, in tre colori: bianco, nero e rosso; è molto diffuso il reimpiego di antichi frammenti o di tessere di mosaici già esistenti, come nel duomo di Murano, dove le grandi lastre di pietra del pavimento sono frammenti di sarcofagi, e a Roma, dove i pavimenti cosmateschi, che riprendono l'*opus sectile*, hanno dischi di porfido o marmo tagliati da colonne.



Murano, Duomo, pavimento con mosaici e opus sectile del 1140, Pavoni alla fonte

Per i costi elevati di realizzazione, il mosaico ricopriva una superficie molto ridotta: nelle chiese si trovava solo vicino all'altare, talvolta anche in coro e transetto.

I soggetti preferiti sono episodi della Bibbia, come il Peccato originale, Giona e Sansone; allegorie per spiegare ai fedeli concetti astratti; favole e gesta cavalleresche, che alludono comunque alla vittoria di Cristo sul peccato e la morte e alla lotta contro il male e che incitano il cristiano a difendere la fede anche con le armi. Si assiste anche al recupero della mitologia classica, come *exemplum* morale della cultura cristiana: Teseo e il Minotauro rappresentano Davide e Golia.

Si diffondono anche rappresentazioni di esseri bizzarri e mostruosi, tratti da fonti letterarie antiche, come il Grifone, il Drago, il Centauro, la Chimera.

Il più noto mosaico pavimentale di questo periodo è quello della cattedrale di Otranto, risalente al 1163-1165 e raffigurante l'Albero della vita, realizzato nell'arco di due anni dal monaco Pantaleone.

Raffigura scene bibliche, animali mostruosi e personaggi dell'antichità. Si suppone che contenga in esso messaggi di difficile, se non addirittura impossibile, decifratura. Sull'argomento sono stati scritti numerosi testi da parte di studiosi di tutto il mondo.

Cattedrale di San Cataldo (Taranto) - Mosaico pavimentale di Petroio di Taranto allievo di Pantaleone

I mosaici siciliani di epoca normanna

I tempi d'oro del mosaico in Sicilia furono l'età del Regno normanno nel XII secolo. Le maestranze greche che lavoravano in Sicilia avevano sviluppato il loro proprio stile, che mostra l'influenza delle tendenze artistiche dell'Islam e dell'Europa occidentale.
Gli esempi migliori dell'arte siciliana del mosaico sono la Cappella Palatina di Ruggero II, la Chiesa della Martorana a Palermo e le cattedrali di Cefalù e di Monreale.
La Cappella Palatina mostra chiaramente il mescolamento degli stili orientali ed occidentali. La cupola (1142-42) e l'estremità orientale della chiesa (1143-1154) sono state decorate con il tipico stile Bizantino dei mosaici: il Cristo Pantocratore, angeli, scene dalla vita di Cristo. Anche le iscrizioni sono scritte in greco. Le scene narrative della navata (dal Vecchio Testamento, vite dei Santi Pietro e Paolo) richiamano i mosaici dell'antica Basilica di Pietro e Paolo a Roma (iscrizioni latine, 1154-66).

Il Cristo Pantocratore nel catino absidale del Duomo di Monreale.

La chiesa della Martorana (decorata intorno 1143) sembra ancor più bizantina anche se le parti più importanti sono state successivamente demolite. Il mosaico è molto simile a quello della Cappella Palatina con Cristo in trono al centro e quattro angeli. Le iscrizioni greche, i modelli decorativi, gli evangelisti sono eseguiti probabilmente dagli stessi maestri greci che hanno lavorato nella Cappella Palatina.
Il mosaico che raffigura Ruggero II di Sicilia, vestito in abiti imperiali bizantini, mentre riceve la corona dalle mani di Cristo, era originalmente nel nartece demolito insieme ad un altro pannello, il Theotókos con Georgios di Antiochia, il fondatore della chiesa.

A Cefalù (1148) soltanto il presbiterio romanico (normanno del tipo nord europeo) è stato coperto di mosaici: il Pantocratore nell'abside e cherubini sulla volta. Sulle pareti possiamo vedere i santi latini e greci, con iscrizioni greche.

I mosaici del duomo di Monreale costituiscono la più grande decorazione di questo genere in Italia: coprono 0.75 ettari con tessere di pietra ed almeno di 100 milioni di vetro. Questo lavoro enorme è stato eseguito fra il 1176 e il 1186 per volere del re Guglielmo II di Sicilia. L'iconografia dei mosaici nel presbiterio è simile a Cefalù mentre le immagini nella navata sono quasi le stesse delle scene narrative nella Cappella Palatina.
Il mosaico di Martorana di Ruggero II benedetto da Cristo è stato ripetuto con la figura del re Guglielmo II anziché il suo predecessore. Un altro pannello mostra il re che offre il modello della cattedrale al *Theotókos*.

Secondo la prospettazione di Otto Demus le due immense figure del Pantocratore, di Cefalù e Monreale, sono una sorta di espediente cui i maestri musiviari bizantini furono “costretti” dall'assenza di cupole sia nell'una che nell'altra cattedrale normanna, a differenza di quanto non sia nella Martorana, sia nella Cappella Palatina, dove delle cupole vi sono.

Era infatti la cupola (o le più cupole) ad essere destinata, nella consuetudine iconografica costantinopolitana, a contenere la rappresentazione dei temi più sacri. L'assenza di cupole costrinse a ripiegare sul catino, il quale però, tanto a Cefalù che a Monreale, presenta una superficie assai più ampia di quella delle cupole tipiche dell'architettura bizantina dell'epoca con le quali i maestri mosaicisti erano soliti misurarsi. La necessità di riempire questo spazio insolitamente grande venne ovviata appunto con le due immense (ed inedite per dimensioni) raffigurazioni del Pantocratore. Va ricordato infine che gli Altavilla si fecero promotori anche di cicli musivi di carattere profano di cui la testimonianza di maggior rilievo giunta sino a noi si trova nella cosiddetta stanza di re Ruggero nel Palazzo dei Normanni a Palermo. Altri resti di decorazione profana si trovano nel Palazzo de La Zisa, sempre a Palermo.

La produzione sempre più vasta di piastrelle di ceramica verniciate sostituirà il mosaico pavimentale a causa del costo nettamente inferiore.

Venezia e centro Italia

Notevolissimi sono i mosaici della Basilica di San Marco a Venezia, eseguiti a partire dall'XI secolo. Nella Laguna di Venezia rilevante è il ciclo musivo medievale della Basilica di Santa Maria Assunta (Torcello). A Trieste sono d'ispirazione costantinopolitana i bei mosaici della *Cattedrale di San Giusto*.

Il più grande cantiere di mosaico del Trecento è la facciata del Duomo di Orvieto, su un primo progetto di Lorenzo Maitani. Resta, però, un unico mosaico superstite, che risale al 1365, mentre gli altri sono stati restaurati: è conservato al Victoria and Albert Museum di Londra e rappresenta la nascita della Vergine.

A Roma ricca di mosaici medievali è la Basilica di Santa Maria in Trastevere, mentre un altro esempio rilevante si trova presso la Basilica di San Clemente al Laterano.

Facciata del Duomo di Orvieto

A Firenze è rivestito di preziosi mosaici medievali l'interno del Battistero di San Giovanni.

Terrasanta

A Betlemme la Basilica della Natività è parzialmente rivestita di mosaici bizantini del XII secolo..

Il mosaico nel Rinascimento

Nel Rinascimento il mosaico non è più mezzo creativo autonomo ma diventa virtuosismo: l'unico interesse è per l'apparente eternità del materiale musivo per rendere immortale l'opera pittorica, tanto che il Ghirlandaio considera il mosaico come vera pittura per l'eternità e il Vasari loda i mosaicisti che imitano la pittura al punto di ingannare lo spettatore.

In questo periodo numerosi artisti forniscono cartoni da tradurre in mosaico: Ghirlandaio (Domenico e soprattutto suo fratello Davide), Mantegna, Tiziano, Tintoretto e Veronese. Altri dipinti vengono ripetuti in mosaico: è il caso delle pale d'altare del Guercino e del Domenichino, sostituite da riproduzioni musive per impreziosirle e migliorarne la conservazione.

La maggiore opera musiva del Rinascimento è la Cappella dei Mascoli di San Marco a Venezia: si tratta di un *ex voto* del doge Foscari e comprende opere di Michele Giambono, Andrea del Castagno, Lorenzo Lando detto Il Vecchietta e Jacopo Bellini.

Nel XIV secolo il mosaico viene utilizzato anche come supporto di opere scultoree: si veda il fregio del cardinale Riccardo Annibaldi realizzato da Arnolfo di Cambio, in cui il mosaico dà maggior risalto ai bassorilievi. Questa scelta viene ripresa da Donatello per la cantoria del Duomo di Firenze, nel 1439.

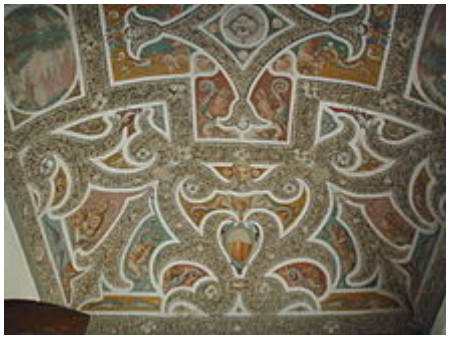
A Roma si diffonde la moda di finti mosaici affrescati: negli affreschi di Pinturicchio della Stanza della Fontana del Palazzo Colonna si trovano delle finte quadrettature che danno l'illusione di un mosaico. Altro rilevante esempio di mosaico rinascimentale visibile a Roma si trova nella Cappella di Sant'Elena nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, opera di Melezzo da Forlì completata da Baldassare Peruzzi. Si tratta del restauro-rifacimento di un antico mosaico paleocristiano raffigurante le storie di Sant'Elena. A Roma i mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore sono del V secolo ma ampiamente rifatti nel secolo XVI, mentre altri sono del medesimo secolo.

Il mosaico nel Barocco

Nel periodo del manierismo si diffonde una tecnica di mosaico ripresa dalla Roma imperiale, che ebbe un notevole successo fino al periodo rococò: si tratta del mosaico in ciottoli o con altri elementi naturali, quali conchiglie, rocce spugnose, stalattiti, stalagmiti e pietre semipreziose, talvolta integrate da pitture e sculture. Queste fantasiose realizzazioni ebbero origine a Firenze, per mano di artisti quali Bernardo Buontalenti e si diffusero presto in tutta Europa, grazie ai frequenti contatti tra le corti europee.

In epoca manierista e barocca il mosaico diventa quindi un'arte definitivamente subordinata all'architettura e alla pittura: nel primo caso è utilizzato come rivestimento pavimentale, con preferenze per l'opus sectile e la palladiana; nel secondo caso viene preferito solo per la sua maggiore durata nel tempo e resistenza alle intemperie, per cui si trova soprattutto sulle facciate dei palazzi.

Si estende anche alle suppellettili, soprattutto con l'inserimento di pietre dure o con il recupero di mosaici antichi, che vengono trasformati in piani di tavoli o inseriti in decorazioni pavimentali. I soggetti sono per lo più copie di originali pittorici.


Mosaico in ciottoli e conchiglie integrato da pitture a grottesche, Villa il Pozzino, Firenze

A Venezia l'attività musiva si fa intensa soprattutto per restauri nella Basilica di San Marco, anche se talvolta il restauro significò la distruzione di interi cicli di mosaici, poiché interessava non tanto la conservazione e la documentazione storica, quanto la continuità estetica del manufatto. Si hanno anche risultati innovativi nella fabbricazione delle paste vitree, che consentono una scala di gradazioni pressoché infinita, e ha inizio la produzione di smalti opachi, che non sono cangianti, il che è una garanzia contro le alterazioni cromatiche.

A Roma, la storia del mosaico del Settecento coincide con la decorazione della basilica di San Pietro: Roma è al primo posto per la decorazione musiva, come fonte di committenze per la scuola musiva locale. Nel 1727 viene istituito lo Studio del Mosaico Vaticano, che promuove la ricerca nella produzione delle paste vitree, per fare concorrenza a Venezia: Alessio Mattioli nel 1731 produce smalti opachi con ampia scala cromatica, arrivando a 15.300 tinte, fino alle ben 28.000 di oggi. I risultati più significativi si hanno nella produzione dello smalto, con la filatura della pasta vitrea in bacchette per ottenere tessere minutissime, anche inferiori al millimetro, prodotte da Antonio Aguati, con colori sfumati, dette “malmischiati”. Nascono i “mosaici minuti”, per imitare e sostituire opere pittoriche, con grande raffinatezza e virtuosismo; verranno in seguito impiegati anche nella decorazione di suppellettili e gioielli. Le tessere sono dapprima di forma quadrangolare e vengono disposte su corsi paralleli, creando dei vivaci contrasti fra il fondo e i soggetti: successivamente prendono forme variabili, con una scala cromatica più ampia, e accompagnano l'andamento della figurazione. Nell'Ottocento questo tipo di mosaico andrà in declino a causa della rivoluzione industriale che porterà all'esaurimento delle attività manuali.

Viene introdotta una nuova iconografia: ai soggetti sacri si affiancano il paesaggio, la veduta con rovine, animali, vasi di fiori e scene di genere, con la ripresa di temi classici, come le Colombe di Plinio.

Il mosaico nell'Ottocento

Nel periodo neoclassico il mosaico, sebbene fosse stata un'importante forma d'arte della classicità, venne quasi completamente dismesso, soprattutto per l'influenza delle accademie di belle arti che ormai avevano canonizzato gli insegnamenti sulle arti "maggiori" di pittura, scultura e architettura.

Lunetta neogotica della Cattedrale di Santa Maria del Fiore (Firenze)

Fu solo nel periodo romantico che tornarono in auge tecniche artistiche riprese dal mondo medievale, tra le quali le vetrate, l'intaglio, la tarsia lignea e, appunto, il mosaico. Tra i mosaici neo-medievali, dall'arcaicizzante fondo oro ma dal vivido disegno tipicamente ottocentesco, spiccano le opere per architetture religiose, in un'epoca di grande fervore verso il completamento, la ristrutturazione e il "ripristino" di chiese e cattedrali.

Per esempio nella nuova facciata della Cattedrale di Santa Maria del Fiore di Emilio De Fabris per Firenze, Nicolò Barabino disegnò tre lunette con *Storie della Madonna* di notevole impatto visivo.

Nell'Ottocento si elaborano tecniche più rapide e meno costose: nasce il metodo per ribaltamento, ideato da Giandomenico Facchina, che consiste nel realizzare il mosaico su un foglio di carta, a rovescio, per poi collocarlo in situ. I vantaggi economici, cioè i tempi più brevi di lavorazione e i costi minori, vanno a discapito del risultato finale: la superficie liscia del prodotto finito manca della vibrazione luministica dei mosaici antichi.

Risale a questo periodo la decorazione della facciata di Palazzo Barbarico, sul Canal Grande, fra l'Accademia e la Basilica della Salute: i mosaici, realizzati nel 1886, si ispirano a quelli della facciata della Basilica di San Marco.

Il mosaico nel Novecento

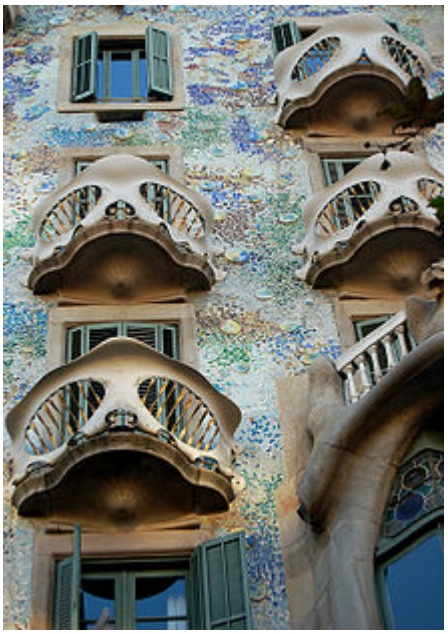
Antoni Gaudí

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Antoni Gaudí****.*

Lo stile eclettico dell'architetto catalano Antoni Gaudí (1852-1926) mescola forme gotiche e rinascimentali con materiali e decorazioni sperimentali. Propone nuove applicazioni del mosaico, inserendo frammenti di pietre colorate, marmi, smalti e ceramica, che vanno a ricoprire anche oggetti tridimensionali, sull'esempio della cultura azteca.

Una veduta di Parco Güell a Barcellona

Dal 1900 al 1914 a Barcellona si svolgono i lavori a Parco Güell, una città-giardino che si estende su una superficie di 20 ettari alle pendici del Tibidabo. Pezzi di vetro e ceramica tagliati in modo non regolare, secondo la tecnica del *trencadís*, ovvero una rielaborazione del mosaico ceramico arabo, ricoprono ogni superficie, con violenti effetti cromatici che giocano in un susseguirsi di grotte, fontane e parapetti, abitati da animali fantastici: architetture improbabili assumono così valenze oniriche, che esaltano le forme ludiche e surreali.



Casa Batlló a Barcellona

Nel frattempo, Gaudí lavora anche alla Casa Milà, detta *La Pedrera*, un palazzo di 5 piani oggi sede di esposizioni: le tre facciate che danno sull'Eixample sono fuse in una sorta di moto ondoso di pietra, costellato dalle ringhiere metalliche dei balconi. Ogni piano ha una pianta interna diversa: particolare è l'ultimo, il sottotetto, che porta il visitatore nel ventre di una balena gigantesca. Il tetto riserva l'ultima sorpresa, con un bosco di comignoli, porte nascoste da costruzioni che assomigliano a spumiglie e un susseguirsi di scale che salgono e scendono lungo tutto il perimetro. Anche qui, ogni superficie è ricoperta di incrostazioni ceramiche e cocci di bottiglia, che catturano la luce del sole e la fanno rimbalzare in ogni angolo.

A due passi dalla Pedrera si trova la Casa Batlló, dove l'architetto catalano intervenne su un edificio già esistente, aggiungendo due piani e cambiando radicalmente la facciata. Qui dominano le linee

curve, in un gioco di forme gotico-barocco, dove si fondono i materiali più eterogenei, anticipando l'informale.

Sul capolavoro incompiuto e tuttora in costruzione di Gaudí, il *Tempio Espiatorio della Sagrada Família* (una enorme chiesa a croce latina, con cinque navate, tre facciate, un'abside e una crociera) svettano otto torri coronate da pinnacoli di ceramica. Gli smalti che li ricoprono provengono dalla fornace veneziana Orsoni.

Gustav Klimt

> 🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Gustav Klimt****.*

Nel 1903 Ravenna riceve per ben due volte la visita di Gustav Klimt: l'artista viennese rimane incantato dall'oro dei mosaici bizantini, che userà per trasfigurare la realtà e per modulare le parti piatte e plastiche con passaggi da opaco a brillante.

Nella sala da pranzo di Palazzo Stoclet, edificio progettato da Josef Hoffmann si trova un fregio musivo in tre pannelli, messo in opera nel 1911. I due pannelli più grandi raffigurano l'*Albero della Vita*, dove si trovano *L'attesa* e *L'abbraccio*, mentre il terzo pannello è puramente decorativo. Sui cartoni si trovano indicazioni per i mosaicisti sui materiali e il loro uso: oro, argento, smalti e pietre dure. Le superfici bianche sono realizzate in madreperla, mentre quelle colorate sono in smalto. Il fregio è stato realizzato dal laboratorio di mosaici di Leopold Forstner, che ha curato in modo particolare le ombreggiature dell'oro e i ritmi luce-ombra. I lavori sono durati per un anno e mezzo, durante il quale Klimt è continuamente intervenuto nella lavorazione. Questo fregio è l'unica opera musiva, anche se la facciata del palazzo della Secessione ha decorazioni che erano state pensate per essere realizzate in mosaico.

L'albero della vita di Gustav Klimt

Gino Severini

> 🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Gino Severini****.*

Negli anni trenta si avvicina al mosaico Gino Severini, sia riproducendone lo sfavillio nei suoi quadri, sia realizzando diverse opere musive, di cui la sua prima commissione risale al 1933, con la *Presentazione del Bambino* per la chiesa di Saint Pierre a Friburgo, in Svizzera. Quest'opera è di forte ispirazione religiosa e vuole avvicinarsi alla sensibilità cristiana con una rilettura mistica dell'immagine.

Nel 1936 progetta la decorazione del *Piazzale* e del *Viale dell'Impero* e della *Palestra del Duce* del *Foro Mussolini* (oggi *Foro Italico*): si tratta di 7500 m^2 di mosaico in bianco e nero, raffiguranti immagini agonistiche, scorci naturalistici, figure simboliche. Le raffigurazioni sintetiche su fondi neutri sono evidenziate da cornici semplici o bordature tipiche dei decori romani dei primi secoli dopo Cristo. Il mosaico vuole essere un ponte tra l'Impero romano e quello mussoliniano. I lavori saranno ultimati dalla Scuola Mosaicisti del Friuli di Spilimbergo nel 1937.

Negli anni 1940-1941 realizza la decorazione del basamento della facciata del nuovo edificio delle Poste di Alessandria, e nel 1949 il *Trionfo di San Tommaso*, per l'università di Friburgo, opera di impianto neocubista, che vede una maggiore libertà dell'uso del mosaico e della forma, dove la vivacità del colore è sempre controllata.

A Parigi negli anni cinquanta terrà dei corsi di mosaico sovvenzionati dall'Ambasciata Italiana, proponendo una nuova cultura del mosaico e il recupero della sua cultura originale. Nello stesso periodo realizza dei mosaici di piccole dimensioni che riprendono il concetto dei mosaici portatili bizantini: prodotti regolarmente dal 1949 in collaborazione col mosaicista Antonio Rocchi, ne presenterà tre alla Biennale di Venezia del 1950 nella sua personale, senza tuttavia ottenere il successo sperato.

Mario Sironi costruisce due mosaici monumentali: *L'Italia corporativa* (già *Il lavoro fascista*) per la VI Triennale di Milano del 1936, e *La Giustizia tra la Legge e la Forza* per l'aula della corte d'Assise del Palazzo di Giustizia. L'*Italia corporativa* si distingue per la grandiosità e la complessità dei risultati: misura infatti 8x12 m, dei quali solo la parte centrale verrà esposta alla Triennale di Milano del 1936. L'anno dopo verrà montato interamente per l'*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* di Parigi. In quest'opera vengono applicate le prime tecniche innovative: il mosaico viene realizzato in laboratorio, dove l'artista segue personalmente il lavoro di intaglio e di messa in opera delle tessere, montate su lastre di eternit che vengono unite in loco dai mosaicisti, risparmiando tempo e denaro.

Attraverso il mosaico, l'artista recupera gli elementi delle proprie pitture murali e ne esalta gli aspetti sintetici e volumetrici, in una stilizzazione formale estrema, con echi dell'arte bizantina, di Giotto e di Masaccio.

Achille Funi

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Achille Funi****.*

Anche Achille Funi aderisce nel 1933 al *Manifesto della pittura murale* di Gino Severini assieme a Carlo Carrà e Massimo Campigli. Nello stesso anno realizza il cartone per *La cavalcata delle Amazzoni*, mosaico pavimentale per la V Triennale di Milano: sceglie una stilizzazione monumentale con accenti picassiani, che rende le figure rigorose e statiche.

Collabora, nel 1940, con la bottega del Mosaico di Ravenna per la decorazione del soffitto della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde di Milano: i contorni sono resi con sottili tessere che richiamano le piombature di Pella. Altra importante opera di Funi è la decorazione della *Cappella di San Giuseppe* in San Pietro a Roma.

Massimo Campigli

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Massimo Campigli****.*

Nel 1940 Massimo Campigli realizza *La Pace con la Giustizia* per la VII Triennale di Milano, in collaborazione col mosaicista veneziano G. Padoan: quest'opera si differenzia dalle opere di Sironi per i toni più intimistici e una sintesi della forma con echi dell'arte antica.

Ines Morigi Berti esegue per l'artista un mosaico da cavalletto, *Le bagnanti*, nel 1947-48: la mosaicista è interprete straordinaria della ritmica bizantina, per i trapassi cromatici e il taglio mutevole e controllato delle tessere.

Renato Signorini su disegno di Massimo Campigli, *La casa delle gemelle*, 1959, Museo d'arte della città di Ravenna

La *Mostra dei mosaici moderni*

All'inizio degli anni cinquanta, fu formato a Ravenna un Comitato Tecnico per la costituzione della prima Galleria del Mosaico Moderno: tale comitato aveva l'incarico di invitare venti artisti italiani e stranieri affinché fornissero cartoni pittorici destinati a essere tradotti nel linguaggio musivo. Dopo essere stata trasferita all'estero, con trentaquattro esposizioni nelle città di Europa, America e Africa, la Mostra dei Mosaici Moderni è oggi esposta permanentemente nel Museo d'arte della città di Ravenna.

Premessa della mostra fu trovare analogie, talvolta forzate, tra i mosaici ravennati e l'arte contemporanea: i volti degli Apostoli nel Battistero degli Ortodossi con le teste di Georges Rouault; il toro di San Luca nella Basilica di Sant'Apollinare in Classe con i tori di Picasso; i dettagli decorativi, come le ceste di frutta a San Vitale con le nature morte di Braque. Si dava ancora per scontata la divisione dei ruoli di *pictor imaginarius* e *musivarius*: da una parte abbiamo quindi artisti come Massimo Campigli, Marc Chagall, Mario Deluigi, Renato Guttuso, Georges Mathieu, Emilio Vedova, mentre dall'altra gli esecutori dei mosaici sono stati, fra gli altri, Sergio Cicognani, Ines Morigi Berti, Romolo Papa, Antonio Rocchi. Anche nel catalogo della mostra (riedito nel 1999) si nota questa distinzione-discriminazione: mentre gli artisti hanno ciascuno una pagina biografica e il loro nome riportato a fianco dei cartoni, dei mosaicisti si trova solo uno sterile elenco.

Particolare è il lavoro realizzato sul cartone di Gorges Mathieu, innovativo dal punto di vista dell'impiego dei materiali: le tradizionali tessere vitree sono state tagliate in dimensioni e forme differenti, accostate a barre di smalto, blocchi e avanzi vetrosi. Mathieu partecipò anche alla realizzazione dell'opera musiva, scegliendo egli stesso i materiali da utilizzare.

Il mosaico contemporaneo

Nel 1974, Oskar Kokoschka sceglie di lavorare con il Gruppo Mosaicisti di Ravenna, diretto da Sergio Cicognani, per la realizzazione della decorazione per la chiesa di Sankt Nikolai di Amburgo. Nel *Povero Cristo* vive la foga espressiva dell'artista, ripresa dal segno violento e tortuoso che rende perfettamente la drammaticità della rappresentazione.

Immanuelskirken (Frederiksberg, Copenaghen, Danimarca) mosaico sovrastante il portale della chiesa

Nel 1978 Joan Miró assegnerà la trascrizione del suo cartone *Personaggi-uccelli* all'Atelier Loire, che saprà rendere vibranti le campiture e tradurre anche gli effetti di dripping del fondo. Sempre a proposito di Mirò, Ines Morigi Berti è sensibile traspositrice delle opere del pittore catalano, che riproduce da anni in mosaico.

Più recente è il lavoro di Enzo Cucchi, realizzato nel 1999, per il ponte che conduce al Museo di Arte Contemporanea di Tel Aviv, in Israele. Questo mosaico pavimentale, che copre una superficie di oltre 100 m^2, è ricco di simboli che

rimandano all'opera dell'artista, come, ad esempio, il bastone, che allude sia all'anzianità che allo scettro del potere, l'arancia tagliata a metà, che rimanda alla fertilità, e le onde del mare, che trasmettono un senso di movimento.

Aldo Mondino si interessa al mosaico fin dagli anni cinquanta, quando si iscrive al corso di Severini presso l'Academie des Beaux-Arts di Parigi. Particolari sono i lavori degli anni novanta, realizzati con materiali insoliti, ovvero zucchero, caffè, granaglie, che sconvolgono l'idea di mosaico come pittura per l'eternità, per la loro natura effimera. *Torero*, del 1999, è invece eseguito con cioccolatini ricoperti di carta colorata.

Nel passato si trovano sporadici episodi in cui il mosaico viene associato alla scultura: ad esempio, la cantoria del Duomo di Firenze di Donatello e il monumento funebre a Maria Clementina Sobieski di Pietro Bracci, del 1742. Nel primo caso, il mosaico fa da sfondo alla danza dei putti, mentre nel secondo è un'opera a sé, come ritratto della defunta, sostenuto da un amorino. Per vedere il mosaico svincolato dal suo ruolo secondario, si dovrà aspettare il Novecento, quando Lucio Fontana lo utilizzerà per rivestire alcuni busti femminili, come il *Ritratto di Teresita* del 1938. Le tessere musive non sono solo una pelle che riveste un'opera autonoma, ma diventano strumento necessario a renderla viva in una dimensione metafisica, grazie alla luce dell'oro che porta il volto verso l'astratto.

Nel 1996, Ezio Frigerio progetta il monumento funebre per Rudol'f Nureev, realizzato dal Laboratorio Akomena Spazio Mosaico con la direzione di Stefano Pace, che ora si trova a Parigi, nel Cimitero russo di Sainte Genevieve sour Bois. Un morbido tappeto è appoggiato a coprire il sarcofago del ballerino, quasi a volerne nascondere la morte: la scelta del tappeto è legata alla passione di Nureyev per questi oggetti ed è riferimento alla loro natura di arte nomade, allusione sottile all'ultimo viaggio dell'artista. Il mosaico accompagna dolcemente le volute e le anse, dando idea di morbidezza e leggerezza. Un'opera per certi versi simile si trova a Ravenna: si tratta del *Monumento Celebrativo per il Sindaco* Pier Paolo D'Attorre, ideato nel 2000 da Mathias Biehler e realizzato dagli studenti delle scuole di mosaico della città, diretti da Luciana Notturni. Su una panchina sono appoggiati un impermeabile e un libro, come se il proprietario si fosse appena allontanato e dovesse tornare da un momento all'altro per recuperarli. L'assenza del protagonista si fa presenza, in una delicata allusione alla sua recente dipartita.

Come alla sua nascita, ancora oggi il mosaico viene utilizzato per ricoprire superfici architettoniche: come allora, può essere un semplice rivestimento oppure una preziosa decorazione.

Nel Giardino dei Tarocchi di Capalbio (GR), Niki de Saint Phalle ha realizzato tra il 1979 e il 1996, anche con l'aiuto di Jean Tinguely, un gioco di personaggi fantastici e architetture di fiaba che richiamano l'insegnamento di Gaudí. *Universo senza bombe, regno dei fiori, sette angeli rossi* è invece la decorazione progettata da Nicola De Maria per la metropolitana di Napoli nel 2002, realizzata della ditta Bisazza Mosaici di Vicenza.

In particolare dagli anni ottanta si riscopre il mosaico anche in ambito della produzione industriale di oggetti d'uso comune, come mobili, tavoli, lampade, specchiere. La decorazione musiva rende gradevoli oggetti quotidiani e prodotti senza fascino: ad esempio il candelabro *Galla Placidia*, realizzato da Felice Nittolo, l'orologio “Soft time” in legno smaltato e mosaico vetroso di Giuliano Babini. In alcuni casi, tuttavia, l'oggetto perde la sua funzione pratica per diventare esso stesso opera d'arte, come la *Sella di bicicletta* di Felice Nittolo. Anche nel campo del *design*, l'artista sceglie di intervenire in prima persona nella realizzazione dell'opera musiva o di commissionarla a uno studio di mosaicisti. In questo ambito, però, c'è anche una terza possibilità, che oggi è molto diffusa, ovvero la trasposizione di un'immagine con il computer: è possibile trasformare un disegno o una foto in uno schema che verrà composto a mosaico attraverso un braccio robotico, pronto per essere applicato alle superfici domestiche.

In Italia naturalmente la Capitale del mosaico contemporaneo resta Ravenna. Alla fine del 2005 il Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico del Museo d'arte della città di Ravenna ha creato anche un archivio online intitolato *Databank Mosaicisti Contemporanei*, una vera e propria banca dati dei mosaicisti

contemporanei per cercare informazioni e immagini relative ai mosaicisti, ai laboratori e alle loro attività artistiche.

Bibliografia

- Carlo Bertelli (a cura di), *Il mosaico*, Mondadori, Milano, 1988
- Manuela Farneti, *Glossario tecnico-storico del mosaico*, Ravenna 1993
- Isotta Fiorentini Roncuzzi, *Tecnologia e arte del mosaico*, Longo, Ravenna 1971
- Amedeo Giampaglia (a cura di), *L'arte bizantina*, Collana *La Bellezza di Dio. L'arte ispirata dal Cristianesimo*, San Paolo Editore, 2004
- Durand Jannic, *Arte bizantina*, Key book arte, Genova 2001
- Henry Lavagne, *Il mosaico attraverso i secoli*, Longo, Ravenna, 1988
- Llàter Moix, *Barcellona. Città di Gaudí*, Triangle Postals, Menorca, 1998
- Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dal disegno al quadro*, Rizzoli, Milano, 2000
- Ferdinando Rossi, *La pittura di pietra*, Giunti, Firenze, 2002
- Michele Tosi, *Il mosaico contemporaneo*, Mondadori, Milano 2004
- Piermassimo Ghidotti, *Il mosaico pavimentale in area padana nei secoli XI-XII*, Cremona 2000

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Storia_del_mosaico&oldid=131426721"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 10 gen 2023 alle 01:12.

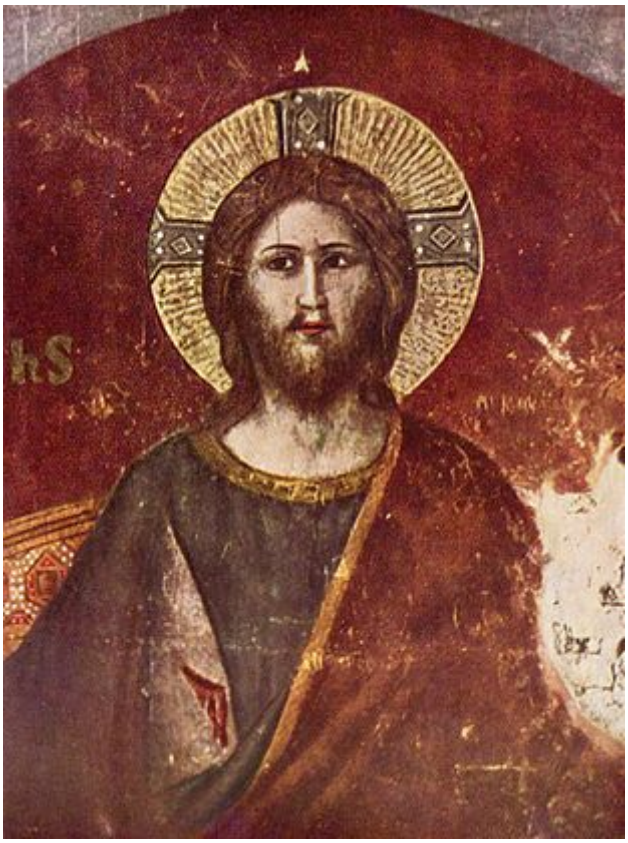
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Pietro Cavallini

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Pietro Cavallini (o, più correttamente, **Pietro "Cavallino" de' Cerroni**, sui documenti ***Petrus dictus Caballinus de Cerronibus***) (Roma, 1240 circa – 1330 circa) è stato un pittore mosaicista italiano, tra i più importanti esponenti della scuola romana del XIII secolo.



Giudizio Universale (part.) Santa Cecilia in Trastevere

Indice

- **Biografia e valutazioni storiografiche**
- **Opere**
  - San Paolo fuori le mura
  - Santa Maria in Trastevere
  - San Giorgio in Velabro
  - Santa Cecilia in Trastevere
  - Il cantiere di Assisi
  - Santa Maria in Aracoeli
  - Santa Maria Maggiore
  - Alla corte angioina di Napoli
  - Bibbia cavalliniana
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Biografia e valutazioni storiografiche

I dati biografici di Pietro Cavallini si limitano a notizie tra il 1273 e il 1321. La presunta data di nascita dovrebbe essere intorno al 1240 o 1250. Ciò che sappiamo per certo è la provenienza romana di Cavallini che in alcuni documenti viene definito *pictor romanus*. Anche la data della morte è sconosciuta, ma generalmente viene indicata dopo il suo ritorno a Roma dalla corte angioina napoletana, quindi verso il 1325-1330. Ridolfino Venuti conferma la sua sepoltura nella basilica di San Paolo fuori le mura già descritta da Giorgio Vasari[1][2].

Un suo discendente, lo scrittore papale Giovanni Cavallini, lo ricorda come persona centenaria: *Huic commemoro Petrum de Cerronibus qui centum annorum numero vitam egit*[3]. Questa notizia dichiara piuttosto inequivocabilmente l'identità tra il pittore romano Pietro Cavallini e il Pietro de Cerronibus di alcuni documenti, la cui non comune longevità aveva in passato convinto alcuni studiosi a considerare quei documenti come riferentesi a persone diverse[4].

Ghiberti nei suoi *Commentarii* parla del pittore romano *"Pietro Cavallini, ... dottissimo infra tutti gli altri maestri"*; e cita sue pitture in Roma: a San Pietro (*Quattro Evangelisti* nella controfacciata), Santa Cecilia in Trastevere (affreschi), San Crisogono, Santa Maria in Trastevere (mosaici), San Francesco a Ripa (affreschi), San Paolo fuori le mura (mosaico in facciata e affreschi della navata e nel capitolo).

Vasari, impegnato com'era nella dimostrazione della superiorità toscana e fiorentina nelle arti, declassava Cavallini a "discepolo di Giotto", stabilendo un anacronismo anagrafico paradossale e creando un pregiudizio storico-artistico sopravvissuto cinque secoli.

> «[...] si sforzò sempre di farsi conoscere per ottimo discepolo di Giotto [...]»
>
> (Vasari, *Vita di Pietro Cavallini*)

A Cavallini Vasari concesse un catalogo di opere ancora più vasto: ma, oltre alle opere romane ricordate da Ghiberti, aggiunse degli interventi a Firenze, Assisi, Orvieto che appartengono a trecentisti di diversa estrazione. Dalla *Vita* scritta dal Vasari in quei termini, scaturì pertanto una certa sfortuna critica di Cavallini, considerato dagli studiosi successivi come un epigono giottesco o peggio un ritardatario ancora incline alla "maniera greca". La recente rivalutazione della "pittura romana" della fine del secolo XIII con il contributo di pittori di grande spessore come Jacopo Torriti e Filippo Rusuti (per quanto legati ancora alle forme musive bizantine), ha aiutato a ricostruire la personalità del Cavallini nella giusta luce e nei termini più corretti. Con Pietro Cavallini la pittura romana cambiò registro e anticipò il "naturalismo" di Cimabue, trasmesso forse al maestro fiorentino durante il suo soggiorno romano. Cavallini raggiunse i migliori risultati anche nelle ricerche spaziali e nel cercare di *dare rilievo alle figure* contemporaneamente e in maniera autonoma rispetto a Giotto. Molto probabilmente i due si incontrarono nel cantiere di Assisi e confrontarono le loro posizioni con i risultati che tutti conosciamo.

Opere

San Paolo fuori le mura

La prima opera di Cavallini di un certo rilievo fu la decorazione della chiesa di San Paolo fuori le mura a Roma[5]. L'opera constava in due cicli ad affresco anteriori nella navata centrale, tratte dagli Atti degli Apostoli e dall'Antico Testamento, più le raffigurazioni dei busti dei Papi a mosaico, come testimoniato sempre dal Vasari, sulla facciata:

> «... Et in San Paulo fuor di Roma, fece la facciata del musaico che v'è e per la nave del mezzo v'interpose molte storie del Testamento Vecchio...»

In quell'occasione lavorava a San Paolo anche Arnolfo di Cambio il grande artista di Colle Val D'Elsa, autore del ciborio (1285). Il lavoro si protrasse dal 1277 al 1285, ma questo ciclo è scomparso completamente con l'incendio che nel 1823 distrusse quasi completamente la chiesa[5]. Del suo lavoro nella

basilica, rimangono solo pochi lacerti del mosaico che adornava la facciata ricollocati sull'arco trionfale verso il transetto[6] e alcune copie a disegno che però non permettono di capire se all'epoca il pittore avesse già padronanza degli stilemi dell'arte gotica.

Santa Maria in Trastevere

Il ciclo decorativo dei mosaici di Santa Maria in Trastevere viene tradizionalmente datato al 1291 (sulla base di una strana data *MCCLCI* letta in passato, ma oggi perduta), anche se alcuni storici tendono a spostarlo più avanti nel tempo, al 1296 circa[7]. Di certo il committente fu Bertoldo Stefaneschi (qui sepolto), figlio del senatore Pietro Stefaneschi e di Perna Orsini e fratello del futuro cardinale Jacopo Stefaneschi: a quest'ultimo si devono i versi poetici che accompagnano gli episodi della *Vita della Vergine Maria* raffigurati:

- *Natività della Vergine*
- *Annunciazione*
- *Natività*
- *Madonna con Bambino* in clipeo e i *Santi Paolo, Pietro e il donatore Bertoldo Stefaneschi* (pannello centrale)
- *Adorazione dei Magi*
- *Presentazione al tempio*
- *Dormitio Virginis*

Questa opera mostra appieno le capacità tecniche di Cavallini che rompeva con le forme ieratiche bizantine e adattava i modelli stilistici dei suoi mosaici alle novità che provenivano dalla pittura e dalla scultura toscane, affiancando la scuola romana al clima gotico della pittura di Cimabue e alle prime esperienze di Giotto.

La nuova sensibilità si può vedere nelle citazioni naturalistiche della *Nascita di Gesù*, ma meglio ancora nella tridimensionalità del trono che appare dietro la Madonna spaventata dall'improvvisa apparizione dell'Arcangelo annunciante. Queste architetture sono state messe in relazione con le opere di Giotto, ma in questo confronto Cavallini si dimostra diverso: le sue quinte architettoniche infatti sono dei semplici sfondi irreali, che, tranne rari casi (l'altare della *Presentazione al tempio* o il trono di Maria) non dialogano con i personaggi, che anzi sono decisamente sproporzionati. Inoltre la presenza di punti di vista diversi dà a queste prospettive intuitive un aspetto arcaico e impreciso.

Particolare dei mosaici

La *Natività della Vergine*

La *Natività della Vergine* (dettaglio)

L'*Annunciazione*

L'*Annunciazione* (dettaglio)

La *Natività* (dettaglio)

La *Presentazione al tempio*

San Giorgio in Velabro

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Chiesa di San Giorgio in Velabro***.

Affresco absidale

Santa Cecilia in Trastevere

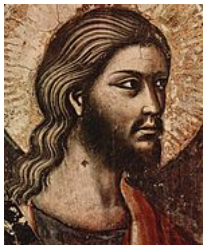
Santa Cecilia in Trastevere, *Giudizio Universale*

L'opera più rappresentativa di Cavallini sono gli affreschi della basilica di Santa Cecilia in Trastevere, dove la scelta della tecnica dell'affresco offre notevoli spunti stilistici che il mosaico non permette, soprattutto nei panneggi che con il chiaroscuro danno alla scena rappresentata una tridimensionalità e una potenza espressiva di grande spessore drammatico.

In questa ottica si può leggere il *Giudizio Universale*, l'opera di Cavallini generalmente reputata il capolavoro del maestro romano. Con questi affreschi (generalmente datati 1293, quando vi lavorava ancora Arnolfo ad un altro ciborio) la pittura romana si affianca e supera i modelli toscani anche se in contemporanea il giovane Giotto imporrà la sua visione artistica e i suoi modelli in tutta la pittura dal Trecento in poi. Tuttavia, secondo Bellosi <<Anche la data 1293 riferita agli affreschi della Santa Cecilia in Trastevere ha fondamenti ben poco sicuri. Si basa, infatti, soltanto sull'ipotesi che il tabernacolo di Arnolfo di Cambio, recante quella data, e la decorazione ad affresco della chiesa fossero stati eseguiti contemporaneamente>>[8]. L'opera di Cavallini è particolarmente innovativa perché per esempio negli *Apostoli* seduti negli scranni egli sa infondere una presenza fisica e un volume del tutto estranei alla maniera bizantina: i panneggi non sono ripetitivi, ma variano a seconda della posizione delle membra, i volti sono raffigurati con individualità, la cromia è varia, il chiaroscuro è morbido e raffinato, ma non costipato, grazie a lumeggiature e ombre scure nei solchi più profondi. Alcuni critici però non azzardano a porre Cavallini prima di Giotto, e collocano il *Giudizio* di Trastevere dopo la lezione assisiate delle *Storie di Isacco* e delle *Storie di San Francesco*. Fu aiutato nella sua opera dal pittore di Subiaco, Consolo.[9]

Testa di Apostolo

Testa di Apostolo


Testa di Apostolo

Volto di Cristo Giudice

Angelo

Apostolo (dettaglio)

Il cantiere di Assisi

Non esiste nessuna testimonianza certa della partecipazione di Pietro Cavallini a quella grande palestra pittorica che fu la decorazione della Basilica di San Francesco di Assisi. Sembra strano visto che nel 1299, quando Giotto arrivò ad Assisi e già vi lavoravano i grandi nomi della pittura del tempo come Cimabue, Jacopo Torriti e Filippo Rusuti, Cavallini era già molto famoso e uno dei pittori italiani più innovativi. Alcuni hanno visto nel Maestro d'Isacco della basilica superiore la mano di Pietro Cavallini, anche se è stata riproposta come alternativa la mano di un Giotto giovanissimo al seguito del maestro Cimabue durante la prima decorazione della basilica.

In seguito storici dell'arte come Federico Zeri e Bruno Zanardi hanno attribuito gli affreschi delle *Storie di san Francesco* almeno a tre mani di maestri, tra i quali il principale sarebbe stato lo stesso Cavallini (a giudicare da alcune riferimenti indiretti e soprattutto dalla modalità della stesura degli incarnati, molto più vicina alle opere di Cavallini che a quelle giottesche), seguito dal Rusuti e da un giovane Giotto.

Santa Maria in Aracoeli

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Basilica di Santa Maria in Aracoeli****.*

- *Apparizione della Sibilla all'imperatore Ottaviano Augusto*, affresco nella calotta abside (1298 circa, perduto nella seconda metà del XVI secolo);
- *Madonna col Bambino e i santi Matteo e Francesco*, affresco nella Tomba Acquasparta (post 1302);
- affreschi nella cappella San Pasquale Baylon:
  - *Vergine con il Bambino tra i Ss. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*;
  - *Storie della vita di san Giovanni Battista (?)*.

Il sepolcro di Matteo d'Acquasparta

Affresco in Santa Maria Aracoeli

Maestro d'Isacco, *Isacco respinge Esaù*

Santa Maria Maggiore

- clipei con *Profeti*
- *Storie dell'antico Testamento*.

Alla corte angioina di Napoli

Intorno al 1308, Pietro Cavallini si trovò a Napoli presso Carlo II d'Angiò il cui mecenatismo portò a Napoli alcuni dei più importanti pittori della sua epoca. Cavallini lavorò alla cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore nel 1308 e a Santa Maria Donnaregina nel 1317 con il suo concittadino Filippo Rusuti. Tornò a Roma sicuramente prima del 1325, nel 1321 iniziò la decorazione esterna della Basilica di San Paolo fuori le mura, eseguì un ciclo di mosaici secondo la tecnica bizantina che andrà distrutto in un

Pietro Cavallini, *Crocifissione*, Napoli, cappella Brancaccio, San Domenico Maggiore

incendio dell'Ottocento e questa fu l'ultima sua grande opera che probabilmente coincise con il periodo della sua morte.

Bibbia cavalliniana

La Bibbia miniata da Pietro Cavallini, oggi conservata presso le Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero di Catania fu realizzata su ordine del cardinale Landolfo Brancaccio tra il primo e il secondo decennio del XIV secolo. Quest'opera, considerata una delle bibbie più belle al mondo, è arricchita da oltre 100 miniature e 167 iniziali ornate con foglia d'oro, su circa 400 pagine in pergamena.[10]

Note

1. ^ Ridolfino Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, 1766, Tomo II, parte I, p. 897, e Carla Guglielmi Faldi, CAVALLINI, Pietro in Dizionario Biografico degli Italiani
2. ^ Secondo il Vasari sulla sua tomba sarebbe stato inciso il distico: *Quantum romanae Petrus decus addidit urbi pictura, tantum dat decus ipsa polo*, G. Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*
3. ^ Tomei, 2000, p.12.
4. ^ Bellosi, *La pecora di Giotto*, pag.114
5. *Pietro Cavallini*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991-2000. URL consultato il 3 febbraio 2017.
6. ^ v. basilicasanpaolo.org/tomba
7. ^ De Vecchi - Cerchiari, *I tempi dell'arte*, p. 365.
8. ^ Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Giulio Einaudi Editore, 1985, p. 115.
9. ^ *Consolo*, in *le muse*, III, Novara, De Agostini, 1965, pp. 401-402.
10. ^ *La Grande Bibbia di Pietro Cavallini*, su *Treccani.it*. URL consultato il 28 gennaio 2020.

Bibliografia

- Enio Sindona, *Pietro Cavallini*, Istituto editoriale italiano, Milano 1958.
- Guglielmo Matthiae, *Pietro Cavallini*, De Luca, Roma 1972.
- Paul Hetherington, *Pietro Cavallini: a study in the art of late Medieval Rome*, The Sagittarius press, London 1979. ISBN 0-9503163-3-4
- Angiola Maria Romanini, *Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto*, in “Arte medioevale”, n.s., I (1987).
- Emma Simi Varanelli, *Dal Maestro d'Isacco a Giotto. Contributo alla storia della* perspectiva communis *medievale*, in "Arte medievale", n.s. III (1989), pp. 115–143.
- Serena Romano, *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Argos, Roma 1992. ISBN 88-85897-14-2
- Alessandro Parronchi, *Cavallini discepolo di Giotto*, Firenze 1994. ISBN 88-85977-15-4
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999
- Michael Schmitz, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, Hirmer, München 2013
- Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, Silvana, Cinisello Balsamo 2000. ISBN 88-8215-165-4
- Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano, Skira, 2002, ISBN 88-8491-056-0.

- Tommaso Strinati e Angelo Tartuferi, *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*, Milano, Electa, 2004, ISBN 88-370-3062-2.

Voci correlate

- Scuola romana di pittura
- Questione giottesca

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Pietro Cavallini**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Pietro Cavallini (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pietro_Cavallini?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Cavallini, Pietro*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Pietro Toesca, *CAVALLINI, Pietro*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1931.
- (EN) *Pietro Cavallini*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Carla Guglielmi Faldi, *CAVALLINI, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979.
- (EN) *Opere di Pietro Cavallini*, su *Open Library*, Internet Archive.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 77113562 (https://viaf.org/viaf/77113562) · ISNI (EN) 0000 0000 8168 3501 (http://isni.org/isni/0000000081683501) · SBN RAVV021571 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/RAVV021571?core=autoriall) · CERL cnp00540945 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00540945) · Europeana agent/base/148517 (https://data.europeana.eu/agent/base/148517) · ULAN (EN) 500031569 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500031569) · LCCN (EN) nr89006034 (http://id.loc.gov/authorities/names/nr89006034) · GND (DE) 118872583 (https://d-nb.info/gnd/118872583) · J9U (EN, HE) 987007462691505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007462691505171) · WorldCat Identities (EN) lccn-nr89006034 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-nr89006034)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pietro_Cavallini&oldid=132666691"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 25 mar 2023 alle 00:44.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Jacopo Torriti

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Jacopo Torriti (metà del XIII secolo – inizio del XIV secolo) è stato un pittore e mosaicista italiano appartenente alla cosiddetta Scuola romana di pittura.

> «Torriti e i suoi mostrano una conoscenza di prima mano soprattutto dei modelli antichi, che ad Assisi si manifesta per esempio nella varietà e nella salda misura classicheggiante dell'apparato ornamentale, nella costruzione della struttura narrativa delle scene, che si serve per altro anche di citazioni dalla tradizione orientale bizantina – anch'essa inesauribile repertorio di cultura antica – così come, non ultimo per importanza, nella assoluta padronanza della tecnica del buon fresco (...)»
>
> (Alessandro Tomei, 2009)

Il *Volto del Creatore*, sinopia dalla *Creazione di Adamo*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco

Indice

- **Biografia**
- **Catalogo**
  - Assisi
  - San Giovanni in Laterano
  - Santa Maria Maggiore
  - Altre opere a Roma
  - Altro
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Biografia

Molto poco si conosce della sua biografia: dal suo autoritratto nel mosaico lateranense si desume che fu un frate francescano; probabilmente nacque a Torrita di Siena, ammesso che sia stato correttamente interpretato il suo nome come derivato dalla forma *Iacobus a Torrita*.

Torriti si formò artisticamente a Roma, in stretto contatto con Pietro Cavallini, del quale fu forse un allievo oppure un antagonista: ci ha lasciato molte opere, soprattutto nelle chiese romane, che danno l'idea di un grande maestro che precorse la pittura gotica toscana. Torriti aveva comunque avuto dei contatti con Cimabue (che nel 1272 si trovava a Roma), e partecipò alla decorazione della Basilica superiore di San Francesco accanto al maestro toscano.

Morì all'inizio del Trecento.

Catalogo

Assisi

Il suo esordio artistico fu probabilmente ad Assisi, nella Basilica superiore, dove dipinse alcune scene della fascia più alta con *Storie dell'Antico Testamento* e *Storie di Cristo*, in collaborazione con Filippo Rusuti. Affrescò da un lato nella prima campata (quella più vicina all'altare) la *Creazione di Adamo* (di cui ci resta anche una sinopia con un solenne *Volto del Creatore*) e la *Costruzione dell'arca*; nella seconda la *Creazione di Eva* e il *Peccato originale*, il *Sacrificio di Isacco* e *Abramo e gli angeli*. Nel lato opposto l'*Annunciazione* e le *Nozze di Cana*. In queste opere lo stile "romano" mostra un retaggio più marcato verso modelli classici e paleocristiani, con figure solenni, auliche, dal gusto molto raffinato.

Nella *Volta dei Santi* Torriti inserì il motivo tradizionale degli angeli che sostengono clipei con figure della Vergine, del Redentore, di san Giovanni Battista e di san Francesco. Queste influenze vennero rielaborate dagli autori successivi, sommate anche alle influenze gotiche del Maestro Oltremontano, anche attivo ad Assisi.

La *Creazione del mondo*

La costruzione dell'arca

Le Nozze di Cana

Deesis nella volta

San Giovanni in Laterano

La sua prima opera certa risale al 1291 quando, per volere di Papa Niccolò IV, decorò a mosaico l'abside di San Giovanni in Laterano raffigurante la *Croce mistica tra la Vergine il Battista e santi*. In questa opera, oggi in gran parte snaturata a causa di successivi interventi per la ricollocazione del mosaico nella nuova conca absidale (1878), l'iconografia della composizione è ancora fortemente legata all'arte paleocristiana, forse perché ispirata ad una precedente decorazione musiva. Notevole la presenza nel registro inferiore (tra

le figure di *Apostoli* e *Martiri*) di un autoritratto dell'artista (a pendant il suo collaboratore Jacopo da Camerino) e la firma IACOBUS TORRITI PICT(OR) H(OC) OP(US) FEC(IT) / ANNO D(OMI)NI M CC NONAGES(IMO) II.

Mosaico dell'Abside di San Giovanni in Laterano

Santa Maria Maggiore

Successivamente, per l'abside della chiesa di Santa Maria Maggiore, preparò i cartoni per i mosaici dell'*Incoronazione della Vergine* e le *Storie di Maria* (1295-1296), firmati e datati JACOB(US) TORRITI PICTOR H(OC) OPUS MOSIAC(UM) FEC(IT) / (ANNO DOMINI MCCL)XX(XXVI).

Santa Maria Maggiore, Abside

La committenza anche in questo caso era papale (Niccolò IV) e la realizzazione fu seguita, dopo la morte del papa francescano, dai cardinali Giacomo e Pietro Colonna.

Qui Torriti dimostrò una capacità particolare nel distinguersi dall'arte bizantina, senza tuttavia distaccarsi completamente dalla sua struttura iconografica: basti confrontare i panneggi e i volti ieratici dei personaggi; ma Jacopo Torriti si distinse immettendo notazioni "naturalistiche" che interrompono e ben si integrano negli sfondi dorati di questi suoi mosaici, forse con una qualche influenza della cultura tardoantica. Il sedile, in particolare, e i poggiapiedi sono disposti tridimensionalmente nello spazio e riescono a creare un'illusione di profondità, non confermata poi dalle sfumature poco incisive delle figure sacre. Di grande interesse sono anche gli sfondi architettonici, come nella *Dormitio Virginis*, che superano anche gli stessi soggetti cimabueschi e si avvicinano invece al giottismo del secolo successivo.

Natività

Rispetto all'analogo, e forse di poco precedente, ciclo musivo del Cavallini a Santa Maria in Trastevere, qui il Torriti impagina le storie secondo un nuovo ordine, collocando al centro - e quindi visivamente in diretto rapporto con l*Incoronazione* della calotta - la scena drammatica della *Dormitio Virginis*.

- nella conca absidale:
  - *Incoronazione della Vergine*, con angeli adoranti e i santi Pietro, Paolo, Francesco e il papa Niccolo IV a sinistra; Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Antonio e il donatore il cardinale Colonna, a destra.
- nella fascia sottostante scene della *Vita di Maria Vergine*:

- *Annunciazione*
- *Natività*
- *Dormitio Virginis*
- *Adorazione dei Magi*
- *Presentazione al Tempio*

Altre opere a Roma

Gesù Bambino, mosaico dal monumento sepolcrale di papa Bonifacio VIII

Nel 1300 papa Bonifacio VIII gli commissionò la lunetta a mosaico del proprio sepolcro monumentale progettato da Arnolfo di Cambio, opera perduta che noi conosciamo solo grazie a disegni e copie.[1]

Recenti ritrovamenti o restauri di affreschi e cicli affrescati a Roma hanno allargato il panorama artistico nel quale operò Jacopo Torriti. Gli è stato infatti attribuito l'affresco con *Vergine in trono fra santi e donatore* recentemente scoperto nella Cappella di Santa Rosa da Viterbo nella Basilica di Santa Maria in Aracoeli, molto vicino però ai modi del Cavallini e della sua scuola; è stato fatto il suo nome in occasione della riproposizione dopo i restauri degli affreschi con *Scene di martìri di santi* del Sancta Sanctorum; infine si è pensato ad un suo intervento diretto anche nel ciclo di affreschi con *Allegorie dei Vizi e delle Virtù*, *Mesi*, e altre scene ritrovati nella cosiddetta Aula gotica della Basilica dei Santi Quattro Coronati.

Altro

Madonna con bambino e santi, Santa Maria in Aracoeli

Una santa Lucia attribuita a Jacopo Torriti si trova al Museo di Grenoble in Francia: si tratta di un'opera votiva ordinata da Angela Cerroni, la quale è rappresentata nell'angolo inferiore sinistro della tavola[2].

Note

1. ^ JACOPO TORRITI, Bambino Gesù (http://www.italian-art.ru/canvas/8-14_century/j/jacopo_torriti/christ_child.php?lang=it) Un frammento di mosaico della collezione del Museo Puškin (Mosca) faceva parte della composizione musiva del monumento sepolcrale di papa Bonifacio VIII, che si trovava nella vecchia basilica di San Pietro in Vaticano.
2. ^ Musée de Grenoble, *Sainte Lucie XIIIe*, su *museedegrenoble.fr*. URL consultato il http://www.museedegrenoble.fr/TPL_CODE/TPL_OEUVRE/PAR_TPL_IDENTIFIANT/70/951-antiquites.htm (archiviato dall'url originale il 6 ottobre 2014).

Bibliografia

- Luigi De Angelis, *Notizie istorico-critiche di fra Giacomo da Torrita : nobil terra della Toscana, primo ristoratore dell'arte musivaria in Italia ... e delle altre persone più illustri che in diversi tempi vi trassero i loro natali*, 1821, G. Rossi ebook free:

https://play.google.com/store/books/details?id=hf0_AAAAIAAJ&rdid=book-hf0_AAAAIAAJ&rdot=1
- Valentino Pace, *Alle soglie del 1300: Aspetti della pittura romana fra Bisanzio e l'Occidente*, in *Europäische Kunst um 1300*, Wien 1986, pp. 125–134.
- Alessandro Tomei, *Il disegno preparatorio di Jacopo Torriti per il volto del Creatore nella basilica di Assisi*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra, a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma 1989, pp. 227–232.
- Alessandro Tomei, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990.
- Alessandro Tomei, *Dal transetto alla navata: i pittori romani nella basilica superiore*, in *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, atti del convegno a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 247–259.

Voci correlate

- Scuola romana di pittura

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Jacopo Torriti (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jacopo_Torriti?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Jacopo Torriti*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 95728529 (https://viaf.org/viaf/95728529) · ISNI (EN) 0000 0000 7004 2645 (http://isni.org/isni/0000000070042645) · Europeana agent/base/7223 (https://data.europeana.eu/agent/base/7223) · ULAN (EN) 500007775 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500007775) · LCCN (EN) n91082107 (http://id.loc.gov/authorities/names/n91082107) · GND (DE) 1089130236 (https://d-nb.info/gnd/1089130236)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacopo_Torriti&oldid=132913257"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 9 apr 2023 alle 13:18.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Cimabue

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Cimabue, pseudonimo di **Cenni** (**Bencivieni**) **di Pepo**[1] (Firenze, 5 o 19 settembre 1240 circa – Pisa, 24 gennaio 1302), è stato un pittore italiano.

Ritratto del Cimabue dalle *Vite* di Vasari

Si hanno notizie di lui dal 1272, e Dante lo citò come il maggiore della generazione antecedente a quella di Giotto, parallelamente al poeta Guido Guinizelli e al miniatore Oderisi da Gubbio. Secondo il Ghiberti e il Libro di Antonio Billi fu al contempo maestro e scopritore di Giotto. Vasari lo indicò come il primo pittore che si discostò dalla «scabrosa goffa e ordinaria […] maniera greca», ritrovando il principio del disegno verosimile «alla latina».

A Cimabue spetta però un passo fondamentale nella transizione da figure ieratiche e idealizzate (di tradizione bizantina) verso veri soggetti, dotati di umanità ed emozioni, che saranno alla base della pittura italiana e occidentale. Fu un pittore di spregiudicata capacità innovatrice (si pensi agli espedienti con cui rese drammatica come mai prima di allora la *Crocifissione* ad Assisi, oppure all'incredibile inclinazione del *Crocifisso di Santa Croce*), che pur senza staccarsi mai dai modi propriamente bizantini, li portò alle estreme conseguenze, a un passo dal rinnovamento già perseguito in scultura da Nicola Pisano e in pittura poi da Giotto[2].

Studi recenti hanno dimostrato come in realtà il rinnovamento operato da Cimabue non fosse poi assolutamente isolato nel contesto europeo, poiché la stessa pittura bizantina mostrava dei segni di evoluzione verso una maggiore resa dei volumi ed un migliore dialogo con l'osservatore. Per esempio negli affreschi del monastero di Sopoćani, datati al 1265, si notano figure ormai senza contorno dove le sfumature finissime evidenziano la rotondità volumetrica. D'altronde lo stesso Vasari, cui tanto si deve nell'attribuzione a Cimabue dell'avvio della rinascenza della pittura italiana, afferma che egli ebbe "maestri greci".

Indice

Biografia

Opere principali

- Il Crocifisso di Arezzo
- Il Crocifisso di Santa Croce
- La *Maestà* del Louvre
- Anni '80 del Duecento
- Le opere di Assisi
- La *Maestà* di Santa Trinita
- Gli ultimi anni a Pisa

Opere
Opere di attribuzione incerta o della bottega
Cimabue nella letteratura
Note
Bibliografia
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Le notizie certe, ossia suffragate da documenti, sulla vita di Cimabue sono molto esigue: presente a Roma nel 1272; incaricato di realizzare un cartone per il mosaico del catino absidale del Duomo di Pisa il 1º novembre 1301; morto a Pisa il 24 gennaio 1302. Da queste pochissime informazioni i critici e gli storici dell'arte hanno ricostruito, non senza controversie e incertezze, il catalogo delle opere[3].

La data di nascita approssimativa si basa sulla menzione di Vasari e su un calcolo dell'età che doveva avere nel 1272, quando a Roma venne citato come testimone in un atto pubblico di notevole importanza, quindi verosimilmente sui trent'anni. In tale documento viene anche ricordato il luogo di nascita dell'artista, "Florentia", confermata anche nel documento pisano. Priva di riscontri la menzione di Giovanni Villani che l'artista si chiamasse "Giovanni" e Cimabue di cognome[3].

Il documento di Roma, datato 8 giugno 1272, registra la testimonianza del pittore sul patronato che il cardinale Ottobono Fieschi assunse su incarico di papa Gregorio X di un monastero di monache di San Damiano che per l'occasione, fu ridedicato a Sant'Agostino e alla sua Regola. A Roma dovette conoscere l'arte classica e la scuola locale. La ricostruzione della cronologia delle opere basata su dati stilistici dalla recente e rigorosa analisi di Luciano Bellosi pone l'artista al lavoro a Firenze, Pisa e Bologna alla fine degli anni settanta e all'inizio della decade successiva. In questo periodo avrebbe realizzato, tra le altre opere, il crocifisso di Santa Croce, la Maestà del Louvre e i mosaici del battistero di Firenze.

Gli anni ottanta dovettero essere il momento di massima popolarità dell'artista, con l'incarico di decorare transetto e abside della Basilica superiore di San Francesco, impresa realizzata tra il 1288 e il 1292 circa. Già dagli anni novanta il suo astro dovette iniziare ad essere oscurato da quello dell'allievo Giotto, come registrò la celebre menzione dantesca[3]. Ci fu comunque spazio per un'opera celebre come la Maestà di Santa Trinita.

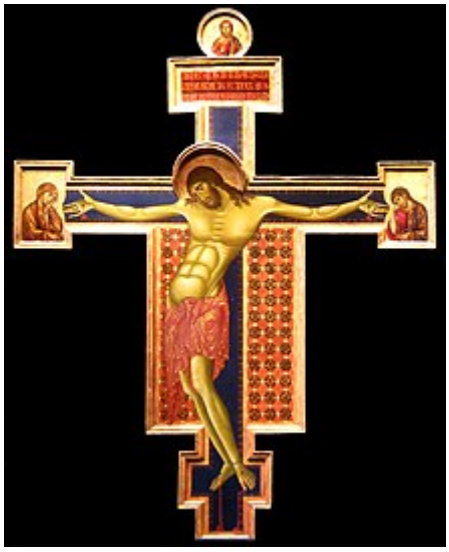
Come già accennato, il 1 e il 5 novembre 1301 era a Pisa, dove firmò per l'esecuzione di una grande Maestà con storie sacre per la chiesa dell'ospedale di Santa Chiara, da eseguire in collaborazione col lucchese Giovanni di Apparecchiato, detto "Nuchulus": opera perduta o forse mai eseguita per la morte dell'artista. Il 19 marzo 1302 infatti, appena quattro mesi dopo, un documento fiorentino parla degli "eredi" di Cimabue riguardo a una casa nel popolo di San Maurizio a Fiesole. Il 4 luglio di quell'anno al

camerlengo di Pisa vengono consegnati alcuni oggetti (i guanti di ferro, una tovaglia e altro) appartenuti al pittore, che quindi doveva essere morto mentre attendeva a un lavoro per il Duomo di Pisa, ovvero i cartoni per il mosaico nella calotta absidale[3].

Opere principali

Il Crocifisso di Arezzo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Crocifisso di San Domenico ad Arezzo***.



Crocifisso, chiesa di San Domenico, Arezzo

Probabilmente la sua formazione si svolse a Firenze, tra maestri di cultura bizantina. Già con la *Crocifissione* della chiesa di San Domenico di Arezzo, databile attorno al 1270, segnò un distacco dalla maniera bizantina.

In questa opera Cimabue si orientò verso le recenti rappresentazioni della Crocifissione con il *Christus patiens* dipinte verso il 1250 da Giunta Pisano, ma aggiornò l'iconografia arcuando ancora maggiormente il corpo del Cristo, che ormai debordava occupando tutta la fascia alla sinistra della croce. Inoltre esasperò il pittoricismo basato sull'uso di sottilissimi filamenti distesi con la punta del pennello per la resa degli incarnati, realizzando un vigore muscolare e una volumetria mai visti prima. Sempre ai modelli di Giunta rimandano le due figure nei tabelloni ai lati dei braccio della croce (*Maria e san Giovanni* raffigurati a mezzo busto in posizione di compianto) e lo stile asciutto, quasi "calligrafico" della resa anatomica del corpo del Cristo.

La somiglianza con il modello giuntesco si spiega anche con un'esplicita richiesta dei domenicani aretini, essendo uno dei crocifissi di Giunta conservato nella chiesa principale dell'ordine, la basilica di San Domenico a Bologna. Un'altra novità rispetto al modello fu l'uso delle striature d'oro (agemina) nel panneggio che copre il corpo di Cristo o nelle vesti dei due dolenti, un motivo derivato dalle icone bizantine.

Il Crocifisso di Santa Croce

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Crocifisso di Santa Croce***.

Poco dopo il viaggio a Roma del 1272, alla fine degli anni settanta, eseguì il *Crocifisso* per la chiesa fiorentina di Santa Croce, oggi semidistrutto a causa dell'alluvione di Firenze del 1966. Quest'opera si presenta dall'apparenza simile al Crocifisso aretino, ma a un'analisi attenta lo stile pittorico è molto cambiato. Alto 3,90 m è un crocifisso grandioso, con la posa del Cristo ancora più sinuosa, dove la figura intera è ancora più grave e sprofonda verso il basso trascinata dal suo stesso peso, con un'inarcatura ancora più marcata che deborda oltre il margine della croce.

Ma è soprattutto la resa pittorica delicatamente sfumata a rappresentare una rivoluzione, con un naturalismo commovente (forse ispirato anche alle opere di Nicola Pisano) e privo di quelle dure pennellate grafiche che si riscontrano nel crocifisso aretino. A differenza della precedente opera aretina il corpo non è diviso in aree circoscritte e ben distinte come fossero i pezzi di un'armatura scomponibile: i passaggi tra le varie aree del corpo avviene sempre con passaggi graduali, modulazioni chiaroscurali sempre sfumate, mai nette. La luce

adesso è calcolata e modella con il chiaroscuro un volume realistico: i chiari colori dell'addome girato verso l'ipotetica fonte di luce, ad esempio, non sono gli stessi del costato e delle spalle, sapientemente rappresentati come illuminati con un angolo di luce diverso. Ciò permette di imprimere volumetria all'intera figura e alle singole parti del corpo, dotando i muscoli di un vigore e possanza, come del resto era già avvenuto nel precedente crocifisso, ma a differenza di prima si ha un maggiore realismo.

Vengono anche superati molti dei retaggi dell'arte bizantina, come la separazione netta tra i muscoli di braccio e avambraccio, adesso fusi a livello dei gomiti. Un vero esempio di virtuosismo è poi la resa del morbido panneggio, delicatamente trasparente. Dopo secoli di aspri colori pastosi, Cimabue fu quindi il primo a stendere morbide sfumature.

Crocifisso, Museo di Santa Croce, Firenze (prima dei danni dell'alluvione)

La *Maestà* del Louvre

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Maestà del Louvre***.

Cimabue anche nell'iconografia tradizionale della *Madonna col Bambino* stabilì un nuovo canone con il quale si dovettero confrontare i pittori successivi, soprattutto Giotto.

Verso il 1280 eseguì la *Madonna con il Bambino* o *Maestà* del Louvre, proveniente dalla chiesa di San Francesco a Pisa. In questa opera è amplificata la maestosità, tramite un più ampio campo attorno alla Madonna (si pensi alla *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo), e migliore è la resa naturalistica, pur senza concessioni al sentimentalismo (Madonna e Bambino non si guardano e le loro mani non si toccano). Il trono è disegnato con un'assonometria intuitiva e quindi collocato precisamente nello spazio, anche se rimane poco profondo e gli angeli sono disposti ritmicamente attorno alla divinità secondo precisi schemi di ritmo e simmetria, senza interesse a una reale disposizione nello spazio, infatti levitano l'uno sopra l'altro (non l'uno *dietro* l'altro).

La Maestà del Louvre, 1280 circa, 276x424 cm, già a Pisa, oggi al Louvre, Parigi

Viene riproposto il pittoricismo tipico dei crocifissi che permette di articolare il chiaroscuro in maniera morbida, sfumata e realistica. Molti tratti arcaicizzanti scompaiono in quest'opera, come quella spaccatura profonda, a forma di cuneo, nel punto in cui il sopracciglio incontra la radice del naso, che troviamo ancora nella Vergine dolente sia del Crocifisso di San Domenico ad Arezzo (1270 circa) che del Crocifisso di Santa Croce (di poco anteriore al 1280). O anche le linee bianche sovrapposte sopra il labbro superiore che producevano un "effetto di sdoppiamento" e che ancora troviamo nelle due precedenti opere. È scomparso anche il caratteristico solco che partiva dall'angolo dell'occhio e che attraversava tutta la guancia, che Cimabue aveva ereditato dal crocifisso bolognese di San Domenico di Giunta Pisano.

Molto fine è il modo con cui i panneggi avvolgono il corpo delle figure, soprattutto della Madonna, che crea un realistico volume fisico. Non vi è usata l'agemina (le striature dorate). Questa pala ebbe un'eco immediata, ripresa per esempio verso il 1285 dal senese Duccio di Buoninsegna, nella sua aristocratica

Madonna Rucellai - opera per lungo tempo erroneamente attribuita allo stesso Cimabue -, già in Santa Maria Novella e oggi agli Uffizi.

Anni '80 del Duecento

In questo periodo vengono collocate una serie di opere in varie collocazioni: oltre alla già citata Maestà del Louvre (1280 circa), la *Flagellazione* della Collezione Frick, la piccola Maestà della National Gallery di Londra (entrambi intorno al 1280), i mosaici per il battistero fiorentino (le ultime due scene della vita del Battista e le prime scene della Genesi), la *Maestà* di Santa Maria dei Servi a Bologna (1281-1285 circa) e la Madonna della Pinacoteca di Castelfiorentino, forse in collaborazione con Giotto (1283-1284 circa).

Le opere di Assisi

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica superiore di San Francesco***.

Maestà con san Francesco, Assisi

Non è chiaro sotto quale papato Cimabue lavorò ad Assisi, probabilmente entro quello di Niccolò IV, nel 1288-1292. L'arrivo di Cimabue nel grande cantiere segnò l'ingresso nella prestigiosa commissione papale di artisti fiorentini e la scelta del maestro fu dettata quasi certamente dalla fama che aveva acquistato a Roma nel 1272, anche se non sono conosciute opere di Cimabue del periodo romano.

Nel transetto destro della basilica inferiore affrescò la *Madonna col Bambino in trono, quattro angeli e san Francesco*, dipinto palesemente decurtato dal lato sinistro dove si suppone fosse presente un *sant'Antonio di Padova* a *pendant* del Poverello d'Assisi. L'affresco, infatti fu incorniciato alcuni decenni dopo dai maestri giotteschi che affrescarono il resto del transetto. L'opera è stata oggetto di pesanti ridipinture avvenute in epoca più tarda. Il *san Francesco* che vi compare è simile a quello ritratto in una tavola conservata nel Museo di Santa Maria degli Angeli. L'autenticità di quest'ultima tavola (riconosciuta dal Longhi) è stata oggetto di accese controversie probabilmente anche a causa dalle sue peculiarità tecniche. In particolare essa è priva del consueto strato preparatorio in gesso, né ha camottatura. Procedimenti preparatori, specie il primo, pressoché immancabili nella pittura medievale su tavola. Sulla base di queste circostanze vi è chi ha ipotizzato possa addirittura trattarsi di un falso moderno. Da ultimo tuttavia ha conciliato l'autenticità della tavola con queste eccezioni tecniche Luciano Bellosi (2004), assumendo che il dipinto in questione sia stato originariamente creato per essere posto sul primo sepolcro di Francesco, destinazione che avrebbe reso incongrua la consueta preparazione della tavola.

Fu forse proprio per l'alta qualità pittorica dell'affresco della Basilica inferiore che Cimabue fu chiamato a realizzare le pitture nell'abside e nel transetto della basilica superiore di San Francesco, negli stessi anni in cui forse maestranze romane cominciavano ad affrescare la parte superiore della navata. È difficile avere un'idea degli affreschi assisiati di Cimabue e della sua bottega, perché oggi sono i più danneggiati della basilica Superiore, avendo subìto un processo di ossidazione della biacca (bianco di piombo) che ha reso i toni chiari scuri (per cui sembra di essere di fronte a un negativo fotografico).

La scena più interessante è quella della *Crocifissione* nel transetto sinistro, dove le numerose figure in basso con i loro gesti straziati fanno convergere le linee di forza verso il crocifisso, attorno al quale si dispiega un seguito di angeli. La drammaticità quasi patetica della rappresentazione viene considerato il punto di arrivo della riflessione francescana sul tema della croce in senso drammatico.

La *Crocifissione*

Un dettaglio come si presenta oggi

Lo stesso dettaglio al negativo

Cristo apocalittico

La *Maestà* di Santa Trinita

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Maestà di Santa Trinita****.*

Maestà di Santa Trinita

Nella chiesa di Santa Trinita a Firenze era conservata un'altra *Maestà* di Cimabue, ora conservata agli Uffizi, della quale non si conosce la data, ma che viene attribuita a un momento più tardo, tra il 1290 e il 1300. La principale novità di questa pala è il maggior senso tridimensionale del trono di Maria, che crea un vero e proprio palcoscenico al di sotto del quale si apre un loggiato che per un effetto illusionistico appare al centro come un'esedra: qui trovano posto i busti di *Geremia*, *Abramo*, *Davide e Isaia* che sembrano affacciarsi in uno spazio realisticamente definito. Più tendenti alla disposizione in profondità sono anche le figure degli angeli ai lati del trono.

Le espressioni sono anche più dolci, come nel mosaico del Duomo di Pisa, per cui si pensa che sia verosimile collocare l'opera in un periodo in cui Giotto era già attivo e le sue novità influenzavano anche il maestro.

Gli ultimi anni a Pisa

Dal 2 settembre 1301 al 19 febbraio 1302, anno della morte, fu a Pisa dove realizzò il mosaico absidale del duomo: di questo rimane la figura di *san Giovanni Evangelista*, servita alla critica moderna per ricostruire il suo catalogo: si tratta infatti dell'unica opera di Cimabue per la quale sia possibile un'attribuzione basata su fonti documentali certe.

Recentemente è stato attribuito al pittore un dittico, formato da due tavole con la *Madonna in trono col Bambino e santi* e la *Flagellazione*, conservate rispettivamente alla National Gallery di Londra e alla Frick Collection di New York.

Opere

L'attribuzione e cronologia delle opere elencate qui segue l'analisi recente e rigorosa di Luciano Bellosi

- *Crocifisso di San Domenico*, 1268-1271 circa, tempera e oro su tavola, 336x267 cm, Arezzo, chiesa di San Domenico
- *Crocifisso di Santa Croce*, 1275-1280 circa, tempera e oro su tavola, 448x390 cm, Firenze, Museo di Santa Croce
- *Maestà del Louvre*, 1280 circa, tempera e oro su tavola, 424×276 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Maestà con due angeli*, 1280-1285 circa, tempera e oro su tavola, 25,6x20,8 cm, Londra, National Gallery
- *Flagellazione* (attr. incerta), 1280-1285 circa, tempera e oro su tavola, 24,7x20 cm, New York, Frick Collection
- *Cristo deriso*, 1280 circa, tempera a uovo e oro su tavola, 25,7x20,5 cm, collezione privata
- Partecipazione ai mosaici del battistero di Firenze, 1280-1285 circa, Firenze, battistero di San Giovanni
- *Madonna di Castelfiorentino*, 1283-1284 circa, tempera e oro su tavola, 68x47 cm, Castelfiorentino, Museo di Santa Verdiana
- *Maestà di Santa Maria dei Servi* (e bottega), 1281-1285 circa, tempera e oro su tavola, 218×188 cm, Bologna, basilica di Santa Maria dei Servi

San Giovanni evangelista, mosaico nel catino absidale del duomo di Pisa

- *Maestà di Assisi*, 1288 circa, affresco, 320x340 cm, Assisi, basilica inferiore di San Francesco
- Affreschi nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi, 1288-1292 circa
  - *Volta dei quattro Evangelisti* con costoloni decorati da fogliami e faccine di putti;
  - *Storie della Vergine* (abside)
    - *Annuncio a Gioacchino e sua offerta*
    - *Madonna tra due angeli* (bottega)
    - *Natività e sposalizio della Vergine*
    - *Madonna col Bambino, Vergine leggente, Santo che colpisce un legno* (bottega di Cimabue)
    - *Trapasso della Vergine*
    - *Dormitio Virginis*
    - *Assunzione della Vergine*
    - *Cristo e la Vergine in gloria*
    - Due clipei con *Busti di santi* (bottega)
  - *Scene apocalittiche* (transetto sinistro)
    - *Crocifissione*
    - *Cristo in gloria*
    - *Visione del trono e libro dei sette sigilli*
    - *Visione degli angeli ai quattro angoli della terra*
    - *Cristo apocalittico*
    - *Caduta di Babilonia*
    - *San Giovanni e l'angelo* (bottega)
    - *San Michele e il drago* (bottega)
    - *Angeli a figura piena*

- *Storie dei santi Pietro e Paolo* (transetto destro)
  - *Crocifissione*
  - *San Pietro guarisce lo storpio*
  - *San Pietro guarisce gli infermi e libera gli indemoniati*
  - *Caduta di Simon Mago*
  - *Crocifissione di san Pietro*
  - *Decapitazione di san Paolo*
  - *Angeli a figura piena* (molto danneggiati, ai lati della quadrifora del lunettone alla testa del transetto)
- *Maestà di Santa Trinita*, 1290-1300 circa, tempera e oro su tavola, 385x223 cm, Firenze, Uffizi
- *San Giovanni Evangelista*, 1301-1302, mosaico (disegno), Pisa, Duomo

Opere di attribuzione incerta o della bottega

- *Maestà Kress* (attr. incerta), 1290 circa, tempera e oro su tavola, 34,3x24,4 cm, Washington, National Gallery of Art
- *San Francesco* (attr. incerta), tempera su tavola, 107x57 cm, Assisi, Museo di Santa Maria degli Angeli
- Madonna col Bambino in trono, due angeli e i santi Francesco e Domenico, 1295-1300 circa, tempera su tavola, 133x82 cm, Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi
- *Tavolette con storie di Gesù* (attr. incerta, forse del Maestro di Badia a Isola), tempera e oro su tavola
  - *Natività*, 17x19 cm, Firenze, Fondazione Longhi
  - *Ultima Cena*, 17x18 cm, New Orleans, New Orleans Museum of Art
  - *Cattura di Cristo*, 18x16 cm, Portland, Portland Art Museum
  - *Crocifissione*, 17x18,2 cm, Barcellona, monastero di Pedralbes
  - *Giudizio Universale*, 17x19 cm, Milano, collezione Bagnarelli
- *Crocifissione* (attr. incerta, forse di scuola veneta), 1300 circa, tempera e oro su tavola, 93x58 cm, Kreuzlingen, collezione Kisters

Cimabue nella letteratura

> «Credette Cimabue ne la pittura
> tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> si che la fama di colui è scura»
>
> (Dante Alighieri, *Purgatorio* XI, 94-96)

(**LA**)

> «Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,
> sic tenuit vivens;
> nunc tenet astra poli.»

(IT)

> «Cimabue credette di tenere il campo della pittura;
> così fu finché visse.
> Ora, invece, tiene le stelle del cielo.»

(Epitaffio sulla tomba di Cimabue.[4])

«Fu Cimabue [...] sì arrogante, e sì sdegnoso, che se per alcuno gli fosse a sua opera posto alcuno difetto, o egli da sé l'avesse veduto (ché come accade alcuna volta, l'artefice pecca per difetto della materia in ch'adopera, o per mancamento che è nello strumento, con che lavora), immantamente quella cosa disertava, fosse farà quanto si volesse.»

(*L'Ottimo Commento della Divina Commedia, Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, Pisa, 1828, II, p. 188.)[5]

«Il primo fu Giovanni chiamato Cimabue che l'antica pittura, e dal naturale già quasi smarrita e vagante, con arte e con ingegno rivocò; perocché innanzi a questo la greca e latina pittura per molti secoli avea errato, come apertamente dimostrano le figure nelle tavole e nelle mura anticamente dipinte.»

(Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, si trova in J. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien, 1892, pp. 370 sgg.)[6]

«Cimabue, costui essendo la pittura in oscurità, la ridusse in buona fama. Giotto diuenne maggiore, più nobil maestro di Cimabue.»

(*Dante con l'esposizione di Christoforo Landino et di Alessandro Vellutello*, Venezia, 1564, c. 203v.[7])

«Giovanni Cimabue: costui trovò e liniamenti naturali et la vera proportione, et le figure morte le fecie vive et di varii giesti, di modo che lasciò di sé grandissima fama. fu negli anni circha 1240: truovansi delle opere sue in Pisa nella chiesa di s.º Franc.ºin tavola, et in Firenze nel primo chiostro di s. to Spirito, cierte hystorie che ànno maniera grecha: et altre pitture in Pisa in s. to Franc.º Scalzo. Dipinse a Sciesi nella chiesa di s.to Franc.º;che la finì Giotto: et in Empoli nella pieve, et in s. ta M.ria Novella una tavola grande, con una Nostra Donna con angioli intorno, oggi posta alto fra la Cap.la de' Bardj et de Ruciellai. Andolla a vedere in Borgo Allegri, mentre che la dipignieva, il Re Carlo d'Angiò: et fu portata in chiesa a suono di trombe: stava ad casa nella via del Cocomero.»

(*Libro di Antonio Billi*, fol. 40v)

«Fu sotterrato Cimabue in S. Maria del Fiore, con questo epitaffio fattogli da uno de' Nini:

Credidit ut Cimabos picturae castra tenere, sic tenuit vivens; nunc tenet astra poli.

Non lascerò di dire che, se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe stata la fama di lui maggiore, come ne dimostra Dante nella sua Commedia, dove alludendo nell'undecimo canto del Purgatorio alla stessa inscrizzione della sepoltura, disse:

Credette Cimabue nella pintura tener lo campo, et ora ha Giotto il grido; sì che la fama di colui oscura.[8]

Nella dichiarazione de' quali versi, un comentatore di Dante, il quale scrisse nel tempo che Giotto vivea, e dieci o dodici anni dopo la morte d'esso Dante, cioè intorno agli anni di Cristo milletrecentotrentaquattro, dice, parlando di Cimabue, queste proprie parole precisamente: "Fu Cimabue di Firenze pintore nel tempo di l'autore, molto nobile di più che omo sapesse, e con questo fue sì arogante e sì disdegnoso, che si per alcuno li fusse a sua opera posto alcun fallo o difetto, o elli da sé l'avessi veduto, ché, come accade molte volte, l'artefice pecca per difetto della materia, in che adopra, o per mancamento ch'è nello strumento con ch'e' lavora, immantenente quell'opra disertava, fussi cara quanto volesse. Fu et è Giotto in tra li dipintori il più sommo della medesima città di Firenze, e le sue opere il testimoniano a Roma, a Napoli, a Vignone, a Firenze, a Padova et in molte parti del mondo, etc.". Il qual comento è oggi appresso il molto reverendo don Vincenzio Borghini priore degl'Innocenti, uomo non solo per nobiltà, bontà e dottrina chiarissimo, ma anco così amatore et intendente di tutte l'arti migliori, che ha meritato esser giudiziosamente eletto dal signor duca Cosimo in suo luogotenente nella nostra Accademia del Disegno. Ma per tornare a Cimabue, oscurò Giotto veramente la fama di lui, non altrimenti che un lume grande faccia lo splendore d'un molto

minore; perciò che sebbene fu Cimabue quasi prima cagione della rinovazione dell'arte della pittura, Giotto nondimeno, suo creato, mosso da lodevole ambizione et aiutato dal cielo e dalla natura, fu quegli che andando più alto col pensiero, aperse la porta della verità a coloro che l'hanno poi ridotta a quella perfezzione e grandezza, in che la veggiamo al secolo nostro; il quale, avezzo ogni dì a vedere le maraviglie, i miracoli, e l'impossibilità degli artefici in quest'arte, è condotto oggimai a tale, che di cosa che facciano gli uomini, benché più divina che umana sia, punto non si maraviglia.»

(Giorgio Vasari, *Vite*, 1550, p. 122; 1568, 319)

Note

1. ^ Miklós Boskovits, *Cimabue*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, 1979.
2. ^ Sindona, cit., p. 112.
3. Sindona, cit., p. 83.
4. ^ Vedi più avanti la citazione vasariana
5. ^ Cfr. anche J. SCHLOSSER, *Zur Geschichte der Kunsthistoriographie*, in *"Präludien"*, Berlin, 1927, pp. 248 sgg.
6. ^ Cfr. ID. *Zur Geschichte*, pp. 261 sgg.
7. ^ Citato in E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1971 (ed.or. Stockholm, 1960), p. 31, nota 39
8. ^ *« La somiglianza tra l'epitaffio ed i versi danteschi è evidente, tuttavia è difficile dire se il primo sia stato fonte per i versi danteschi oppure sia stato da questi ultimi ispirato.*, su *ladante.it*.

Bibliografia

- Eugenio Battisti, *Cimabue*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1963.
- Enio Sindona, *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Rizzoli Editore, Milano 1975. ISBN non esistente
- Miklòs Boskovits, *Cimabue e i precursori di Giotto. Affreschi, mosaici e tavole*, Firenze, Scala Istituto Fotografico Editoriale, 1976.
- Miklòs Boskovits, *CENNI di Pepe, detto Cimabue*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII volume, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 537–544. URL consultato il 30 gennaio 2016.
- Luciano Bellosi, *Cimabue*, Milano, Federico Motta Editore, 2004, ISBN 88-7179-452-4.
- M. Burresi e A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, 2005), Ospedaletto, Pacini Editore, 2005.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Cimabue**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Cimabue (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cimabue?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-

- *Cimabue, Cenni di Pepo detto*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (**EN**) *Cimabue*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (**EN**) *Cimabue*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Cimabue, Cenni di Pepo detto*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (**HU**) *Cimabue*, su *wga.hu*, Web Gallery of Art.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 11146779 (https://viaf.org/viaf/11146779) · ISNI (**EN**) 0000 0001 1467 7926 (http://isni.org/isni/0000000114677926) · SBN RAVV025663 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/RAVV025663?core=autoriall) · CERL cnp00404159 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00404159) · Europeana agent/base/146794 (https://data.europeana.eu/agent/base/146794) · ULAN (**EN**) 500016284 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500016284) · LCCN (**EN**) n80081439 (http://id.loc.gov/authorities/names/n80081439) · GND (**DE**) 119138883 (https://d-nb.info/gnd/119138883) · BNE (**ES**) XX888609 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX888609) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX888609) · BNF (**FR**) cb12044428q (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12044428q) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12044428q) · J9U (**EN**, **HE**) 987007447425505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007447425505171) · NDL (**EN**, **JA**) 00464590 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00464590) · CONOR.SI (**SL**) 15291491 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/15291491) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n80081439 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n80081439)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Cimabue&oldid=133528069"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 16 mag 2023 alle 10:46.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Duccio di Buoninsegna

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Duccio di Buoninsegna (Siena, 1255 circa – 1318 o 1319) è stato un pittore italiano, tradizionalmente indicato come il primo maestro della scuola senese.

Duccio di Buoninsegna

L'arte di Duccio aveva in origine una solida componente bizantina, legata in particolare alla cultura più recente del periodo paleologo, e una notevole conoscenza di Cimabue (quasi sicuramente il suo maestro nei primi anni di attività), alle quali aggiunse una rielaborazione personale in senso gotico, inteso come linearismo ed eleganza transalpini, una linea morbida e una raffinata gamma cromatica.

Col tempo lo stile di Duccio raggiunse esiti di sempre maggiore naturalezza e morbidezza e seppe anche aggiornarsi alle innovazioni introdotte da Giotto, quali la resa dei chiaroscuri secondo una o poche fonti di luce, la volumetria delle figure e del

Maestà del Duomo di Siena (particolare), Museo dell'Opera della Metropolitana, Siena

panneggio, la resa prospettica. Il suo capolavoro, ovvero la Maestà del Duomo di Siena, è un'opera emblematica dell'arte del Trecento Italiano.

Indice

Biografia e opere
- Le prime opere
- La *Madonna Rucellai*
- Le opere di fine secolo
- Le opere di inizio Trecento
- La *Maestà del Duomo di Siena*
- Le ultime opere

I seguaci di Duccio

Lista delle opere

Influenza culturale
- Il palio in suo onore
- Mostre

Note

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia e opere

Le prime opere

«Duccio […] attese alla imitazione della maniera vecchia, e con giudizio sanissimo diede oneste forme alle sue figure, le quali espresse eccellentissimamente nelle difficultà di tale arte.»

(Giorgio Vasari)

Duccio, figlio di Buoninsegna, nacque probabilmente poco oltre la metà del Duecento, intorno al 1255. I primi documenti su di lui risalgono al 1278 e si riferiscono a pagamenti per copertine di libri contabili e per dodici casse dipinte destinate a contenere documenti del Comune di Siena. Tali opere sono oggi perdute.

La prima opera di Duccio che è invece giunta fino ai nostri giorni è la cosiddetta Madonna Gualino che si trova oggi alla Galleria Sabauda di Torino (la provenienza originaria è ignota). Dipinta intorno al 1280-1283, riporta uno stile molto simile a quello di Cimabue, a tal punto da essere stata attribuita a lungo al maestro fiorentino anziché a Duccio. La tavola ricorda effettivamente le Maestà di Cimabue, nell'impostazione generale, nella forte derivazione bizantina e assenza di tratti gotici, nei tratti somatici della Madonna, nella veste del Bambino e nell'uso dei chiaroscuri. Questa forte derivazione cimabuesca, che resterà evidente anche in opera successive seppure sfumando gradatamente, ha fatto pensare che ci fosse un rapporto di maestro-allievo tra il più anziano Cimabue e il più giovane Duccio. Tuttavia già in questa prima opera giovanile di Duccio ci sono elementi nuovi rispetto a Cimabue: una ricchezza cromatica che porta a colori che non appartengono al repertorio fiorentino (quali il rosa della veste del piccolo, il rosso vinato

della veste della Madonna e il blu del suppedaneo), il naso a patatina del piccolo che rende il suo volto più dolce e fanciullesco, la matassa lanosa di crisografie bizantine della veste di Maria. Ma sono comunque dettagli. La tavola è decisamente cimabuesca.

Madonna Gualino, Galleria Sabauda, Torino

Nella successiva Madonna di Crevole del 1283-1284, che proviene dalla Pieve di Santa Cecilia a Crevole e che è oggi esposta al Museo dell'Opera della Metropolitana di Siena, si nota una maggiore divergenza rispetto allo stile di Cimabue. La Madonna ha un volto più dolce e raffinato, pur non tradendo un'espressione che rimane ancora seria e profonda. Permane il naso a patatina del piccolo che si lascia però andare anche ad un gesto affettuoso verso la madre.

Agli stessi anni risalgono anche alcune pitture a secco, purtroppo molto rovinate, che si trovano nella Cappella Bardi (un tempo intitolata a san Gregorio Magno) della Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Si tratta di due pitture a secco nelle lunette in alto a sinistra e a destra della cappella e che raffigurano, rispettivamente, *San Gregorio Magno tra due flabelliferi* e *Cristo in trono tra due angeli*. Anche in questo caso non si può non notare la forte derivazione da Cimabue, ma è proprio l'eleganza dei volti degli angeli e la matassa fasciante della veste di Cristo in trono a farci apprezzare, di nuovo, il distacco dal maestro fiorentino.

La *Madonna Rucellai*

Madonna Rucellai, Uffizi, Firenze

Il 15 aprile 1285 venne commissionata a Duccio la cosiddetta *Madonna Rucellai*, dalla Compagnia dei Laudesi. La tavola fu realizzata per la Cappella Bardi della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, la stessa cappella in cui sono stati rinvenuti i resti delle pitture a secco di Duccio descritte sopra. La tavola venne detta "Rucellai" perché a partire dal 1591 venne collocata nella contigua Cappella Rucellai, prima di approdare agli Uffizi. In questa opera è raffigurata la *Madonna col Bambino in maestà*, fiancheggiati da sei angeli. L'opera si ispira alla Maestà del Louvre di Cimabue, dipinta circa 5 anni prima, tanto che a lungo venne creduta un'opera di Cimabue e tale errata attribuzione fu sostenuta a lungo, anche dopo il ritrovamento del documento di allogazione (1790). Questa "maestà" è un'opera chiave nel percorso dell'artista, dove la solida maestosità e l'umana rappresentazione di Cimabue viene incrociata con una maggiore aristocraticità e raffinatezza, con un contenuto umano ancora più dolce. Inoltre l'opera è caratterizzata da motivi decorativi di origine gotica, come il capriccioso orlo dorato della veste di Maria che disegna una complessa linea dal petto fino ai piedi, le bifore e trifore gotiche del trono ligneo e il mantello della Vergine non più "intriso" di crisografie bizantine, ma ammorbidito da pieghe morbide e cadenti. Sono soprattutto questi elementi gotici che segnano un ulteriore distacco dal maestro Cimabue, che rimarrà ancora ancorato alla tradizione bizantina.

Al 1285 circa è datata anche la *Madonna col Bambino e tre francescani in adorazione*, piccola tavola di ignota provenienza ed esposta oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena.

Le opere di fine secolo

Vetrata del Duomo di Siena

Dopo la Madonna Rucellai del 1285, l'unica opera attribuita a Duccio fino alla fine del secolo di cui possediamo una documentazione scritta per la sua datazione è la vetrata del Duomo di Siena, il cui originale è conservato ora al Museo dell'Opera della Metropolitana (quello presente nel Duomo è una copia). Sebbene la vetrata fu realizzata da maestri del vetro, si ritiene oggi che il disegno fu proprio del patriarca della pittura senese, che vi lavorò nel 1287-1288. Il trono della scena dell'*Incoronazione della Vergine* e quelli dei *quattro evangelisti* sono troni marmorei architettonici, non più lignei come quello della Madonna Rucellai o dei precedenti troni di Cimabue. Questo è il primo esemplare noto di trono architettonico in marmo, un prototipo che Duccio continuerà a usare e che diventerà molto popolare da ora in poi, persino nella vicina Firenze di Cimabue e Giotto.

Madonna in trono col Bambino e Angeli, del Kunstmuseum di Berna

Poco posteriore (1290-1295) si ritiene la *Madonna in trono tra angeli* di cui si ignora la provenienza e che è conservata oggi al Kunstmuseum di Berna in Svizzera. E possiamo ammirare proprio quest'opera per poter apprezzare l'evoluzione dello stile di Duccio in questi anni. Quello che è immediatamente evidente in questa piccola Maestà è la miglior profondità spaziale nella disposizione degli angeli, non più uno sopra l'altro come nella Madonna Rucellai, ma adesso uno dietro l'altro come nella Maestà del Louvre di Cimabue. Gli angeli della stessa coppia non sono neppure perfettamente simmetrici, come risulta dalle diverse posizioni delle loro braccia. Anche questo è un elemento nuovo che supera la ripetitiva simmetria degli angeli della Madonna Rucellai, favorendo il loro differenziamento. Anche il trono, pur avendo un'impostazione simile a quello della Madonna Rucellai, secondo i canoni della prospettiva inversa, ha un'assonometria migliore e sembra più adeguatamente inserito nello spazio. Queste variazioni mostrano che Duccio si lasciava ancora ispirare dal Maestro Cimabue, molto attento alla coerenza spaziale e alle volumetrie di cose e personaggi. Ma Duccio dimostra anche di continuare il suo percorso verso un'eleganza figurativa tutta sua, un percorso che era già iniziato, abbiamo visto, con la Madonna di Crevole. Sebbene si notino ancora le tipologie dei volti cimabueschi con teste e facce ampie, i tratti somatici appaiono più delicati (si notino per esempio la sfumatura della forcina alla base del naso, le labbra stette e sfumate e il naso a ballotta del piccolo). Più naturale e morbido appare anche il decorso delle pieghe delle vesti.

Altre opere generalmente attribuite a Duccio sono datate tra il 1285 e il 1300, ma senza che ci sia un consenso unanime tra gli esperti riguardo alla datazione. Tra queste si annovera la *Madonna col Bambino* proveniente dalla Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Buonconvento, e conservata oggi nel Museo di arte sacra della Val d'Arbia, sempre a Buonconvento. Datata tradizionalmente poco oltre il 1280, ricerche di archivio recenti che testimonierebbero il passaggio di Duccio a Buonconvento dopo il 1290 e studi accurati sulla disposizione delle pieghe del manto della Vergine e sulla perdita di tratti spigolosi del viso della Madonna e del Bambino avrebbero spostato la datazione al 1290-1295[1].

Dopo la Madonna Rucellai del 1285 sarebbe stato composto, secondo alcuni esperti, anche il *Crocifisso* proveniente dal Castello Orsini-Odescalchi di Bracciano, già in Collezione Odescalchi a Roma, e oggi in Collezione Salini a Siena, dove il Cristo con gli occhi aperti ed ancora vivo riprendeva un'iconografia di epoca romanica (il *Christus Triumphans*), molto rara alla fine del Duecento. Sempre dello stesso periodo è, secondo alcuni, il *Crocifisso* della chiesa di San Francesco a Grosseto. Occorre altresì sottolineare che per questi due crocifissi non esiste un consenso unanime neppure riguardo l'attribuzione a Duccio. Più unanime sembra il consenso intorno alle tre tavolette raffiguranti la *Flagellazione*, *Crocifissione e Sepoltura di Cristo*, di ignota provenienza e oggi depositate nel Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni a Siena.

Le opere di inizio Trecento

Polittico n. 28, della Pinacoteca Nazionale di Siena

Con le opere dei primi anni del nuovo secolo Duccio di Buoninsegna approda al suo stile maturo e autonomo, ormai dissociato da quello di Cimabue. I volti delle figure diventano più allungati, i lineamenti del viso si fanno più morbidi, complice una pennellata più fusa che permette di smussare i tratti spigolosi del viso. Nelle numerose tavole col Bambino dipinte in questi anni la Madonna e il piccolo hanno fisionomie proprie, ben distinte da quelli della Madonna Rucellai o anche della Madonna di Crevole che erano di impronta ancora cimabuesca. Anche il panneggio si arricchisce di pieghe naturali e morbide. Prevale un realismo figurativo senza precedenti che permette a Duccio di acquisire la reputazione di miglior artista della città di Siena. Il polittico n. 28 proveniente forse dalla Chiesa di San Domenico a Siena e conservato oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena fornisce un esempio di questo stile maturo. La tavola ha anche il primato di essere il primo polittico architettonico a scomparti indipendenti, un prototipo che diventerà sempre più usato.

Trittico della National Gallery di Londra

A questo periodo risalgono anche il *Trittico a sportelli* di proprietà della dinastia reale inglese e il *Trittico a sportelli raffigurante la Madonna col Bambino tra san Domenico e sant'Aurea di Ostia*, conservato alla National Gallery di Londra (entrambi di provenienza ignota e datati al 1300 circa), la *Madonna col Bambino* conservata alla Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia (proveniente dalla Chiesa di San Domenico a Perugia) e la *Madonna Stoclet*, cosiddetta perché appartenne ad Adolphe Stoclet a Bruxelles prima di approdare al Metropolitan Museum of Art di New York (provenienza originale ignota). Alla fine di questo periodo (1304-1307), e poco prima di iniziare la grandiosa Maestà del Duomo di Siena descritta di seguito, apparterrebbe il *Trittico a sportelli con la Crocifissione tra i santi Nicola di Bari e Clemente* (provenienza ignota).

In tutti questi dipinti si può apprezzare il realismo figurativo e l'aristocraticità dei volti, propri dell'arte di Duccio e ineguagliati agli inizi del Trecento in Italia. Si possono ammirare anche le ricche volumetrie delle vesti, tratti ormai del tutto acquisiti dalla scuola fiorentina, che fu la prima fonte di apprendimenti e

ispirazione per Duccio. Fu così che Duccio diventò l'artista più accreditato a Siena, l'unico a cui il governo della città potesse pensare di affidare il compito di realizzare un'opera così grandiosa e dispendiosa quale la *Maestà* da collocare sull'altare principale del Duomo di Siena, senza dubbio il capolavoro dell'artista.

La *Maestà del Duomo di Siena*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Maestà del Duomo di Siena***.

Maestà, Museo dell'Opera della Metropolitana, Siena

La Maestà realizzata per l'altare principale del Duomo di Siena risale al 1308-1311, come testimoniato dalla documentazione scritta che ha permesso di risalire al contratto (1308) e una cronaca locale che testimonia il passaggio dell'opera dalla bottega del maestro al Duomo (1311). La Maestà è il capolavoro di Duccio, nonché una delle opere più emblematiche dell'arte italiana. Restò esposta nel Duomo, anche se fra vari spostamenti, fino al 1878, mentre oggi è conservata presso il Museo dell'Opera della Metropolitana.

Finita nel giugno del 1311, era tale la sua fama già prima del completamento, che il giorno 9, dalla bottega di Duccio in contrada Stalloreggi, fu portata in Duomo con una festa popolare con tanto di processione: a capo di questa, il vescovo e le massime autorità cittadine, mentre il popolo, portando candele accese, cantava ed elargiva elemosine.

Si tratta di una grande tavola (425x212 cm) a due facce, anche se oggi si presenta tagliata lungo lo spessore secondo un discutibile intervento ottocentesco che non mancò di creare alcuni danni. Il lato principale, quello originariamente rivolto ai fedeli, era dipinto con una monumentale *Vergine con Bambino in trono*, circondata da un'affollata teoria di santi e angeli su fondo oro. La Madonna è seduta su un ampio e sfarzoso trono, che accenna a una spazialità tridimensionale secondo le novità già praticate da Cimabue e Giotto, ed è dipinta con una cromia morbida, che dà naturalezza al dolce incarnato. Anche il Bambino esprime una profonda tenerezza, ma il suo corpo non sembra generare peso e le mani di Maria che lo reggono sono piuttosto innaturali. Alla base del trono, sta la preghiera-firma in versi latini: "MATER S(AN)CTA DEI/SIS CAUSA SENIS REQUIEI/SIS DUCIO VITA/TE QUIA PINXIT ITA" (trad.:"Madre Santa di Dio, sii causa di pace per Siena, sii vita per Duccio, poiché ti ha dipinta così").

Il retro era invece destinato alla visione del clero, e vi sono rappresentate 26 *Storie della Passione di Cristo*, divise in formelle più piccole, uno dei più ampi cicli dedicati a questo tema in Italia. Il posto d'onore, al centro è dato dalla *Crocifissione*, di larghezza maggiore e altezza doppia, come anche la formella doppia nell'angolo in basso a sinistra con l'*Entrata a Gerusalemme*. In varie scene Duccio diede prova di essere aggiornato rispetto alle "prospettive" dei fondali architettonici di Giotto, ma in altre deroga volontariamente alla raffigurazione spaziale per mettere in risalto particolari che gli premono, come la tavola apparecchiata nella scena dell'*Ultima cena* (troppo inclinata rispetto al soffitto) o come il gesto di Ponzio Pilato nella *Flagellazione*, che è in primo piano rispetto a una colonna nonostante i suoi piedi poggino su un piedistallo che è collocato dietro. Duccio non sembra quindi interessato a complicare eccessivamente le scene con regole spaziali assolute, anzi talvolta la narrazione è più efficace proprio in quelle scene dove un generico paesaggio roccioso tradizionale lo libera dalla costrizione della rappresentazione tridimensionale.

La pala aveva anche una predella dipinta su tutti i lati (la prima conosciuta nell'arte italiana) e a coronamento dei pannelli cuspidati con *Scene della vita di Maria* (fronte) e *Episodi post-mortem di Cristo* (retro): queste parti non sono più a Siena e alcune di esse si trovano in collezioni e musei esteri.

Nella *Maestà* si ravvisa tutto il realismo dei volti dei personaggi di cui era capace Duccio, nonché l'ormai acquisita capacità di disegnare cose e personaggi secondo i canoni giotteschi della prospettiva diretta (non più l'antiquata prospettiva inversa di Cimabue ripresa da Duccio fino a fine Duecento). Le vesti hanno un panneggio voluminoso, i chiaroscuri sono resi con un'attenzione per la provenienza delle fonti di luce, tendenze anch'esse ereditate da Giotto. L'opera spicca anche per la profusione di dettagli e decorazioni: dagli intarsi marmorei del trono alla fantasia fine del drappo sullo schienale dello stesso trono, dalla capigliatura degli angeli agli ornamenti delle sante. La coesione di elementi di matrice fiorentina con il realismo figurativo propri di Duccio, il tutto impreziosito da una cura estrema per il particolare, fanno di quest'opera uno dei capolavori del Trecento italiano.

Le ultime opere

Sono solo due le opere attribuibili con certezza al catalogo duccesco dopo la *Maestà* del Duomo di Siena, entrambi in uno stato di conservazione purtroppo non ottimale: il *Polittico n. 47*, in origine destinato chiesa dello Spedale di Santa Maria della Scala e oggi esposto alla Pinacoteca Nazionale di Siena (1315-1319), e la *Maestà* del Duomo di Massa Marittima (1316 circa).

Polittico n. 47, Pinacoteca Nazionale, Siena

Secondo alcuni sarebbe di Duccio anche l'affresco con la *Consegna del castello di Giuncarico*, nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena (1314). Restano tuttavia molte le perplessità sulla paternità di Duccio.

Duccio morì in una data imprecisata tra il 1318 e il 1319. Nel 1319 i figli ne rifiutarono l'eredità, gravata da debiti onerosi. Furono molti gli allievi che si ispirarono a lui, spesso utilizzandone uno stile quasi indistinguibile. Fra questi ci furono Ugolino di Nerio, Segna di Bonaventura, Niccolò di Segna, Francesco di Segna e molti altri artisti rimasti anonimi.

I seguaci di Duccio

Duccio ebbe molti allievi nel corso della sua vita, anche se non si sa se questi furono veri e propri allievi cresciuti artisticamente all'interno della sua bottega o pittori che ne imitarono semplicemente lo stile. Molti di questi sono anonimi e vengono identificati solo grazie a un corpus di opere dai tratti stilistici comuni. I primi allievi, che collettivamente possiamo chiamare *seguaci di prima generazione*, furono attivi tra il 1290 e il 1320 circa e includono il Maestro di Badia a Isola, il Maestro di Città di Castello, il Maestro degli Aringhieri, il Maestro delle Collazioni dei Santi Padri e il Maestro di San Polo in Rosso. Un altro gruppo di *seguaci di seconda generazione*, furono attivi tra il 1300 e il 1335 circa e includono Segna di Bonaventura, Ugolino di Nerio, il Maestro della Maestà Gondi, il Maestro di Monte Oliveto e il Maestro di Monterotondo. Bisogna comunque precisare che Segna di Bonaventura fu attivo già prima del 1300, collocandolo quindi temporalmente tra il primo e il secondo gruppo di artisti. Un terzo gruppo seguì Duccio solo diversi anni dopo la sua morte, a testimonianza dell'impatto che la sua pittura ebbe a Siena e in tutta la

Toscana. Questi artisti, che furono attivi tra il 1330 e il 1350 circa, includono i figli di Segna di Bonaventura, ovvero Niccolò di Segna e Francesco di Segna, e un allievo di Ugolino di Nerio, cioè il Maestro di Chianciano.

Alcuni di questi artisti subirono l'influenza del solo Duccio, fino a rendere le loro opere decisamente affini a quelle del maestro (tali sono il Maestro di Badia a Isola, Ugolino di Nerio, Segna di Bonaventura e i loro figli). Altri artisti subirono anche le influenze di altre scuole, come il Maestro degli Aringhieri, sensibile alle massicce volumetrie di Giotto, e il Maestro della Maestà Gondi, influenzato anche da Simone Martini.

Un discorso a parte deve essere fatto per Simone Martini e Pietro Lorenzetti. Questi due artisti dipinsero opere affini a quelle di Duccio a partire, rispettivamente, dal 1305 e 1310 circa. Tuttavia la loro produzione ebbe tratti originali sin dagli esordi, come testimoniato dalla *Madonna col Bambino n. 583* di Simone (1305-1310) e dal *Trittico Orsini* dipinto ad Assisi dal Lorenzetti (1310-1315 circa). Più tardi i due artisti maturarono stili del tutto autonomi, che seppero dare loro una dignità artistica ben lungi dall'etichetta di "seguace di Duccio".

Lista delle opere

La lista cronologica delle opere di Duccio segue l'ordine e la scelta operata nel corso della mostra *Duccio. Alle origini della pittura senese* (2003)[2], salvo ove diversamente specificato.

Madonna di Crevole, Museo dell'Opera della Metropolitana, Siena.

- *Madonna Gualino*, 1280-1283[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Torino, Galleria Sabauda
- *Madonna di Crevole*, 1283-1284[3], tempera e oro su tavola, dalla Pieve di Santa Cecilia a Crevole, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana
- Resti di affreschi nella Cappella Bardi, 1283-1285[4], pittura a secco, Firenze, Basilica di Santa Maria Novella
- *Madonna Rucellai*, 1285[4], tempera e oro su tavola, proveniente dalla Cappella Bardi prima e dalla Cappella Rucellai poi della Basilica di Santa Maria Novella, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna col Bambino e tre francescani in adorazione*, 1285 circa[3], tempera e oro su tavola di piccole dimensioni, provenienza ignota, Siena, Pinacoteca Nazionale
- *Croce Orsini-Odescalchi*, 1285-1290[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Siena, Collezione Salini (già nella collezione Odescalchi a Bracciano e poi a Roma)
- *Vetrata del Duomo di Siena*, 1287-1288[4], vetri colorati e dipinti a grisaglia, dal Duomo di Siena, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana
- *Crocifisso di Grosseto*, 1289 circa[3], tempera e oro su tavola, Grosseto, chiesa di San Francesco
- *Madonna col Bambino di Buonconvento*, 1290-1295[1][3], tempera e oro su tavola, dalla Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Buonconvento, Buonconvento, Museo di arte sacra della Val d'Arbia
- *Maestà di Berna*, 1290-1295[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Berna, Kunstmuseum

- *Flagellazione, Crocifissione e Sepoltura di Cristo* (trittico), 1295 circa[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Siena, Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni
- *Trittico della collezione reale inglese*, 1300 circa[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Hampton Court, Collezione reale inglese
- *Trittico con la Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Aurea di Ostia*, 1300 circa[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Londra, National Gallery
- *Madonna col Bambino e sei angeli*, 1300-1305[3], tempera e oro su tavola, dalla Chiesa di San Domenico di Perugia, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
- *Madonna Stoclet*, 1300-1305[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, New York, Metropolitan Museum of Art
- *Polittico n. 28*, 1300-1305[3], tempera e oro su tavola, dalla Chiesa di san Domenico di Siena, Siena, Pinacoteca Nazionale
- *Trittico con la Crocifissione tra i santi Nicola di Bari e Gregorio*, 1304-1307[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Boston, Museum of Fine Arts
- *Maestà del Duomo di Siena*, 1308-1311[4], tempera e oro su tavola, dal Duomo di Siena, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana
  - *Madonna in trono col Bambino, angeli e santi* (pannello frontale), Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Storie della passione e morte di Cristo* (pannello retrostante), Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Annunciazione*, Londra, National Gallery;
  - *Natività*, Washington, National Gallery of Art;
  - *Adorazione dei Magi*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Presentazione al tempio*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Strage degli innocenti*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Fuga in Egitto*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Disputa con i dottori del tempio*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Tentazione sul tempio*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Tentazione sul monte*, New York, Frick Collection;
  - *Vocazione di Pietro e Andrea*, Washington, National Gallery;
  - *Nozze di Cana*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
  - *Incontro con la Samaritana*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza;

Madonna col Bambino e sei angeli, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Maestà del Duomo di Massa Marittima, ca. 1315, Cattedrale di san Cerbone, Massa Marittima

- *Guarigione del cieco nato*, Londra, National Gallery;
- *Trasfigurazione*, Londra, National Gallery;
- *Resurrezione di Lazzaro*, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum;
- *Apparizione a porte chiuse*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Incredulità di Tommaso*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Pentecoste*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Apparizione sul lago di Tiberiade*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Apparizione sul monte di Galilea*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Apparizione alla cena degli apostoli*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Annuncio della morte alla Vergine*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Congedo di Maria da Giovanni*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Congedo dagli apostoli*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Incoronazione della Vergine* (probabilmente dalla Maestà), Budapest, Szépművészéti Múzeum[5];
- *Dormitio Virginis*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Funerali di Maria*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Sepoltura di Maria*, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana;
- *Angelo* (probabilmente dalla Maestà), South Hadley, Massachusetts, Mount Holyoke College Art Museum;
- *Angelo* (probabilmente dalla Maestà), Filadelfia, Philadelphia Museum of Art;
- *Angelo* (probabilmente dalla Maestà), 's-Heerenberg, Paesi Bassi, Stichting Huis Bergh;
- *Angelo* (probabilmente dalla Maestà), già nella collezione Stoclet;

Duccio di Buoninsegna, Maestà di Massa Marittima, 1315, Reverso

- *Polittico n. 47*, 1315-1319[3], tempera e oro su tavola, dalla chiesa dello Spedale di Santa Maria della Scala di Siena, Siena, Pinacoteca Nazionale
- *Consegna del castello di Giuncarico*, 1314[3], affresco, Siena, Sala del Mappamondo del Palazzo pubblico;
- *Maestà del Duomo di Massa Marittima*, 1316 circa[3], tempera e oro su tavola, Massa Marittima, cattedrale di San Cerbone

Influenza culturale

Gli è stato intitolato il cratere Duccio sul pianeta Mercurio.

Il palio in suo onore

Il 16 agosto del 2003 a Siena è stato corso un palio in suo onore, vinto dalla Nobile Contrada del Bruco con il cavallo Berio montato dal fantino Luigi Bruschelli detto *Trecciolino*.

Per la seconda volta, il 16 agosto del 2011 viene corso il palio in suo onore, conquistato dalla Contrada della Giraffa con il cavallo Fedora Saura montato da Andrea Mari detto *Brio*.

Mostre

- "Duccio. Alle origini della pittura senese" Siena, (4 ottobre 2003 - 14 marzo 2004)

Note

1. istruzioni del Museo di arte sacra della Val d'Arbia.
2. ^ cfr. catalogo a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi e Michele Laclotte, Silvana, Milano 2003
3. Datazione ricostruita su basi puramente stilistiche (assenza di datazione autografa o altra documentazione scritta).
4. Datazione ricostruita sulla base di documentazione scritta.
5. ^ identificazione respinta dal Bellosi

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Duccio di Buoninsegna**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Duccio di Buoninsegna (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Duccio_di_Buoninsegna?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Dùccio di Buoninsegna*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Pietro Toesca, *DUCCIO di Buoninsegna*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1932.
- *Dùccio di Buoninségna*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Duccio di Buoninsegna*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Ferdinando Bologna, *DUCCIO di Buoninsegna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 41, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992.
- *Duccio di Buoninsegna*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (EN) *Duccio di Buoninsegna*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Galleria delle opere da artcyclopedia*, su *artcyclopedia.com*.
- www.DuccioDiBuoninsegna.org (http://www.ducciodibuoninsegna.org/) 130 lavori di Duccio

Controllo di autorità	VIAF (EN) 102317335 (https://viaf.org/viaf/102317335) · ISNI (EN) 0000 0001 0929 500X (http://isni.org/isni/000000010929500X) · SBN CFIV007067 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV007067?core=autoriall) · BAV 495/58626 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_58626) · CERL cnp01319026 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01319026) · Europeana agent/base/62277 (https://data.europeana.eu/agent/base/62277) · ULAN (EN) 500029165 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500029165) · LCCN (EN) n80025843 (http://id.loc.gov/authorities/names/n80025843) · GND (DE) 118527711 (https://d-nb.info/gnd/118527711) · BNE (ES) XX996323 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX996323) (data) (http://datos.bne.es/resourc

	e/XX996323) · BNF (FR) cb11944715m (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11944715m) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11944715m) · J9U (EN, HE) 987007280547205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007280547205171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n80025843 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n80025843)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Duccio_di_Buoninsegna&oldid=133197632"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 26 apr 2023 alle 15:56.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

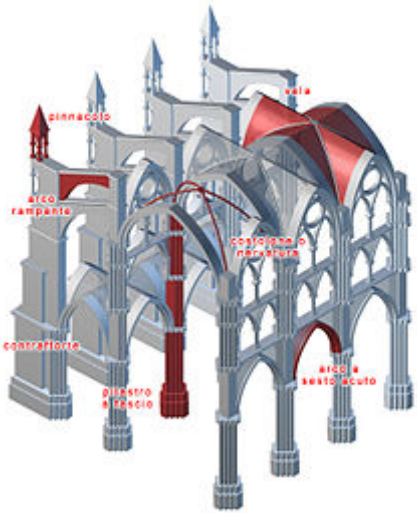
WIKIPEDIA

Gotico

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Gotico (disambigua)**.*

Il **gotico** è uno stile artistico e architettonico che nasce, da un punto di vista geografico, nella regione intorno a Parigi per poi diffondersi in tutta l'Europa diventando caratteristico dei secoli XIII-XV (secoli di maggiore diffusione della peste nera in Europa), per poi lasciare il suo posto alla lingua architettonica di ispirazione classica, recuperato nell'arte toscana del Rinascimento italiano (a partire dalla metà del XV secolo) e da qui irradiatosi nel resto d'Italia e del continente (fine XV secolo).



Schema delle caratteristiche principali dell'architettura gotica

Il gotico fu un fenomeno di portata europea dalle caratteristiche molto complesse e variegate, che interessò tutti i settori della produzione artistica, portando grandi sviluppi anche nelle cosiddette arti minori: oreficeria, miniatura, intaglio di avorio, vetrate, tessuti, ecc.

La nascita ufficiale dello stile viene identificata in architettura, con la costruzione del coro dell'Abbazia di Saint-Denis a Parigi, consacrata nel 1144. Dall'Île-de-France le novità si diffusero con modi e tempi diversi in Inghilterra, Germania, Spagna, Italia, Austria, Boemia, Ungheria, Scandinavia, Polonia, Transilvania, Moldavia, diversificandosi ed adattandosi ad un grande numero di committenze e scopi diversi.

Facciata, campanili, guglie della Cattedrale di Notre-Dame a Parigi

Per esempio in Spagna e in Inghilterra il gotico segna la nascita delle monarchie nazionali, mentre in altre zone è espressione dei poteri feudali, o ancora dei liberi comuni dominati dalla nuova ricca borghesia urbana.[1] In epoca gotica vi fu uno stretto rapporto tra arte e fede cristiana, ma fu anche il periodo nel quale rinacque l'arte laica e profana. Se in alcuni ambiti si cercarono espressivi effetti antinaturalistici, in altre (come nella rinata scultura) si assistette al recupero dello studio del corpo umano e degli altri elementi quotidiani.

Indice

Storia del termine

Architettura

Architettura tardo gotica

Scultura

Pittura

Vetrate
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Interno di Saint-Etienne a Caen.

Storia del termine

A causa della sua provenienza francese, in età medievale l'architettura gotica era chiamata *Opus Fare Francigenum*. A Venezia, invece, venne conosciuta come modo di costruire "alla tedesca". Il termine "gotico", propriamente "dei Goti", antico popolo germanico, venne usato per la prima volta per indicare questo stile artistico e architettonico da Giorgio Vasari nel XVI secolo come sinonimo di nordico, barbarico, capriccioso, contrapposto alla ripresa del linguaggio classico greco-romano del Rinascimento[2] e non ha niente a che fare con la popolazione germanica dei Goti, che si era ormai estinta in area europea occidentale da almeno cinque o sei secoli.

La perdita della connotazione negativa del termine risale alla seconda metà del Settecento, quando, prima in Inghilterra e in Germania, si ebbe una rivalutazione di questo periodo della storia dell'arte, che si tradusse anche in un vero e proprio *revival*, il neogotico, che attecchì gradualmente anche in Francia, in Italia e in parte dei paesi anglosassoni.

Architettura

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Architettura gotica****.*

La novità più originale dell'architettura gotica è la scomparsa delle spesse masse murarie tipiche del romanico. Il peso della struttura non viene più assorbito dalle pareti, ma distribuito su pilastri e una serie di strutture secondarie poste all'esterno degli edifici. Nacquero così le pareti di luce, coperte da magnifiche vetrate, alle quali corrispondeva all'esterno un complesso reticolo di elementi di scarico delle forze. Gli archi rampanti, i pinnacoli, gli archi di scarico sono tutti elementi strutturali, che contengono e indirizzano al suolo le spinte laterali della copertura, mentre le murature di tamponamento perdono importanza, sostituite dalle vetrate.
La straordinaria capacità degli architetti gotici non si esaurisce nella nuova struttura statica: gli edifici, liberati dal limite delle pareti in muratura, si svilupparono con slancio verticale, arrivando a toccare altezze ai limiti delle possibilità della statica.

In Inghilterra si ebbe un ulteriore sviluppo della volta a crociera con la volta a sei spicchi e poi *a raggiera* o *a ventaglio*: soluzioni che permettevano una distribuzione del peso ancora migliore. La cattedrale gotica fu concepita come una metafora del Paradiso, perciò spesso al suo ingresso fu scolpito il Giudizio Universale.[3]

L'architettura gotica continentale viene suddivisa in diverse fasi:

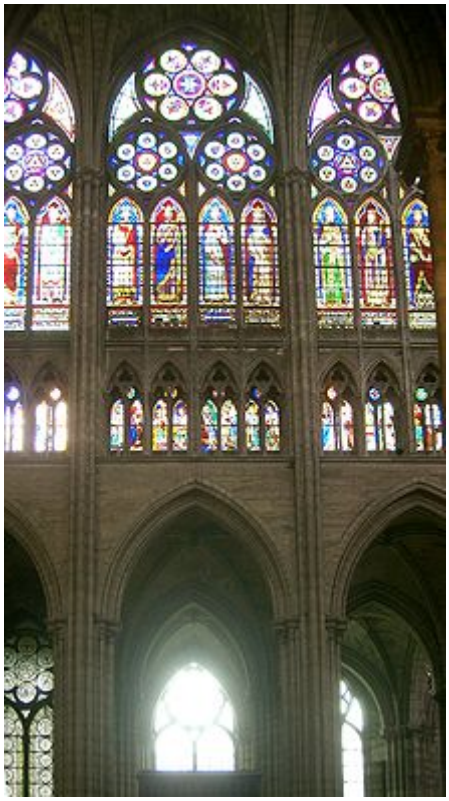
- Protogotico;
- Gotico classico;

- Gotico radiante;
- Tardo gotico.

Esistono inoltre diverse varietà nazionali e anche regionali dell'architettura gotica:

- Gotico francese;
- Gotico brabantino;
- Gotico inglese;
- Gotico italiano;
- Gotico tedesco e in Europa centrale;
- Gotico spagnolo e portoghese;
- Gotico baltico (architettura in mattoni dell'Europa settentrionale).

Ognuna di queste varietà presenta caratteristiche particolari e con fasi proprie talvolta ben distinte (come ad esempio il gotico inglese), sebbene sia possibile identificare gli influssi reciproci delle varie componenti regionali. Fra tutte queste varietà la più antica è quella francese, che ha fatto da modello per le rielaborazioni, spesso estremamente originali, degli altri paesi europei. Il gotico non si confinò alle sole cattedrali ed edifici religiosi ma anche ad edifici residenziali e civili, per cui nel periodo gotico si parla anche di gotico civile.



particolare dello schema costruttivo dell'Abbazia di Saint-Denis

Palazzo Vecchio, Firenze

Trento Castello del Buonconsiglio, ala gotico XIII-XV secolo

Corte Malatestiana

Entrata della "Lonja de la Seda" a Valencia

Loggia dei mercanti Valencia, XIV-XVI secolo

Hotel de Cluny, XV secolo Francia

Hôtel Sabart - Angers, XIV-XV secolo

Arles, saint-trophime, chiostro gotico, dettaglio di nobildonna

Architettura tardo gotica

Malbork in Polonia

Nel Trecento e Quattrocento, il gotico si sviluppò in direzioni nuove rispetto alle forme dei due secoli precedenti.

L'edificio dei secoli XIV e XV era caratterizzato da una navata centrale di notevole altezza e dalle due navate laterali molto più basse. Ciò comportava che la luce fosse concentrata soprattutto in alto, a livello del cleristorio.

Nel tardo gotico invece la disposizione interna più comune segue il modello della chiesa a sala, cioè con le navate laterali di uguale altezza rispetto a quella centrale. Ciò fece sì che la luce non provenisse più dall'alto, ma dalle pareti laterali, illuminando in modo omogeneo tutto l'ambiente. Anche la direzionalità tradizionale venne modificata, venendosi a perdere la forte connotazione per assi precedente, in favore di una spazialità policentrica. Questa nuova visione dello spazio è stata anche messa in relazione con la religiosità più terrena e mondana del XV secolo.

La geografia di questa nuova sensibilità presenta una mappa diversa da quella del gotico classico: le regioni più innovative furono la Germania, la Boemia, la Polonia, l'Inghilterra e la zona alpina.

Scultura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scultura gotica***.

La scultura gotica si mosse a partire dal ruolo che le era stato consegnato durante il periodo romanico, cioè quello di ornare l'architettura e istruire i fedeli creando le cosiddette *Bibbie di pietra*.

Dettaglio della *Visitazione* nel portale della Cattedrale di Reims

Gradualmente la disposizione delle sculture nella costruzione architettonica divenne più complessa e scenografica. Gli episodi più importanti di scultura furono, come in età romanica, i portali delle cattedrali, dove vengono rappresentati solitamente i personaggi dell'*Antico Testamento* e del *Nuovo Testamento*.

Un fondamentale passaggio è il fatto che nel periodo gotico le sculture iniziano a non essere più inglobate integralmente nello spazio architettonico (lo stipite di un portale o un capitello...), ma iniziano ad affrancarsi venendo semplicemente addossate ai vari elementi portanti. Comparvero così le prime statue a tutto tondo, anche se non era ancora concepibile una fruizione delle medesime indipendente e isolata. Può darsi che fosse ancora latente il retaggio della lotta al paganesimo, che venerava statue a tutto tondo come divinità, comunque fino al Rinascimento italiano, le statue furono sempre collocate a ridosso di pareti, entro nicchie, sotto gli architravi o come cariatidi e telamoni.

La Vergine e il Bambino (Museo del Louvre, 1250 circa)

Da un punto di vista stilistico, i tratti innovativi della scultura gotica sono meno evidenti rispetto a quelli introdotti in architettura, ma non meno ricchi di conseguenze sugli sviluppi successivi della storia dell'arte. Se da una parte la figura si slancia notevolmente in lunghezza e il modellato vive di giochi totalmente nuovi come i virtuosistici e talvolta improbabili panneggi, dall'altro si tornò a rappresentazioni plausibili del movimento corporeo, delle espressioni facciali, delle fisionomie individuali, con un'attenzione dell'artista al naturalismo mai conosciuta in epoche precedenti, che negli esempi migliori (come nel portale della Cattedrale di Reims, del 1250 circa, o nelle opere di Nicola Pisano) arriva ad essere accostabile alla ritrattistica romana. Ciò è tanto più importante poiché precede di alcuni decenni gli stessi raggiungimenti in campo pittorico.

Rispetto al classicismo comunque va rilevata una diversa inquietudine espressiva, una certa spigolosità delle forme e dei panneggi, un uso irrequieto degli effetti chiaroscurali.

La scultura francese raggiunse il suo apogeo tra il 1150 e il 1250, per poi orientarsi verso raffigurazioni più lineari, astratte ed aristocratiche. I fermenti classici risvegliati dagli artisti d'oltralpe nel frattempo però attecchirono in Italia, dove proprio a partire dalla

seconda metà del XIII secolo nascono importanti scuole scultoree in Emilia, in Puglia e in particolare in Toscana. Qui infatti si sviluppò prevalentemente l'opera di Nicola Pisano, del figlio Giovanni Pisano e dell'allievo Arnolfo di Cambio, che raggiunsero altissimi livelli di resa formale e drammatica nella narrazione dispiegata in opere come i pulpiti scolpiti del Duomo di Siena e di Sant'Andrea a Pistoia.

Cristo de La Laguna (Tenerife, Spagna) di Fiandre datato tra il 1510-1514

La prodigiosa fioritura figurativa dell'arte del Duecento e del Trecento trova riscontro nelle correnti di pensiero (teologia e filosofia della Scolastica) e, più in generale, nella cultura del tempo. «L'ampiezza, la complessità e la coerenza interna dei grandi cicli decorativi scolpiti e affrescati appare in rapporto con la sistematizzazione del pensiero religioso, attuata dalla filosofia scolastica; e gli aspetti allegorici e simbolici hanno un corrispettivo nelle elaborate costruzioni enciclopediche della letteratura (valga per tutte l'esempio della *Divina Commedia* dantesca). L'attenzione alla natura, riscoperta nella realtà dei suoi aspetti e delle sue forme (dalle arti figurative e dalla lirica del Duecento e del Trecento), l'umanizzazione dei personaggi delle storie sacre, la ricerca di espressione e di interiorità nei volti (il rapporto tra la madre ed il figlio, ad esempio, nell'iconografia della Vergine che sorride al Bambino) sono tutti caratteri riconducibili ad una concezione generale che tende a conciliare il mondo fisico, terreno con il divino e il trascendente.
Alla visione di un'umanità oppressa da un destino di fatica e di espiazione del peccato in un mondo ostile (arte romanica) si sostituisce quella di una fiducia nelle possibilità dell'uomo di conoscere la realtà e agire nel mondo, sempre in vista del raggiungimento di Dio».[4] La conciliazione del mondo fisico con il trascendente è attuata nell'*aristotelismo cristiano*, il pensiero filosofico-teologico di Alberto Magno e del suo degno discepolo, Tommaso d'Aquino.

Nella scultura gotica troviamo rappresentazioni non solo di personaggi ed episodi della Bibbia ma anche dei Mesi e delle Stagioni, dei Mestieri (lavori agricoli e artigianali), dei segni dello Zodiaco.
Va altresì ricordato che nella letteratura medievale sono presenti molte figure mitologiche ed animali che sono allegorie di peccati, vizi e virtù (si pensi alla *Commedia* di Dante). Troviamo così anche nell'arte le rappresentazioni delle virtù cardinali (sapienza, giustizia, fortezza, temperanza) e virtù teologali (fede, speranza, carità), ma anche delle sette Arti liberali cioè le arti del Trivio (grammatica, dialettica, retorica) e le arti del Quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia, musica). Sono altresì presenti figure fantastiche spesso da interpretarsi allegoricamente. Le fonti di queste fantastiche sculture sono molteplici: la mitologia greca e romana, il *Physiologus* (trattato di storia naturale moralizzata composto ad Alessandria d'Egitto alla fine del II secolo), i bestiari occidentali e quelli di origine orientale, il *viluppo animalesco* dell'arte dei barbari Germani (per esempio dei Longobardi) che a sua volta riprende i motivi dell'arte dei popoli delle steppe (Sciti).

Molto frequenti sono le figure mostruose e fantastiche derivate dalla fusione di teste e membra umane e animali: sono i *grilli* e le *drôleries* derivati dalla glittica greca e romana nonché dalla libera reinterpretazione di motivi dell'arte islamica, indiana e cinese (ad esempio i diavoli con ali di pipistrello e creste di drago sono derivati dai draghi cinesi).[5][6] Spesso appare l'immagine del pavone che è simbolo di immortalità. In base alla credenza secondo la quale il pavone perde ogni anno in autunno le penne che rinascono in primavera, l'animale è diventato simbolo della rinascita spirituale e quindi della resurrezione; inoltre i suoi mille occhi

sono stati considerati emblema dell'onniscienza di Dio e le sue carni erano ritenute incorruttibili. Il gallo invece, che canta all'alba al sorgere del sole, è ritenuto simbolo della luce di Cristo[7]. Frequenti sono anche i leoni stilofori.

Pittura

La pittura nel periodo gotico subì uno scarto temporale notevole rispetto alle altre arti arrivando a un rinnovamento con un ritardo di tre-quattro decenni, grazie alla scuola italiana (in particolare toscana e forse romana). Solo nella seconda metà del XIII secolo, bruciando velocemente le tappe, la pittura arrivò a rinnovarsi pienamente, grazie all'opera di Giotto. I motivi di questo ritardo furono probabilmente legati ai modelli diversi che pittura e scultura ebbero: in epoca romanica la scultura si era già rinnovata, riscoprendo in alcuni casi le opere della classicità ancora esistenti, mentre per la pittura il modello principale di riferimento era comunque la scuola bizantina. Con la conquista di Costantinopoli durante la quarta crociata (1204) e con la formazione dei Regni latini d'Oriente, il flusso di opere pittoriche e mosaicistiche bizantine si era addirittura infittito.

Il presepe di Greccio, *Storie di San Francesco* nella Basilica superiore di Assisi, attribuite a Giotto, 230x270 cm, 1290-1295 circa.

Nella seconda metà del Duecento, all'epoca di Nicola Pisano, lo scollamento tra vivacità narrativa, resa naturalistica e forza espressiva tra scultura e pittura giunse al culmine, con i pittori disarmati di fronte alle straordinarie novità introdotte dagli scultori. Nel giro di due generazioni però i pittori seppero bruciare le tappe, rinnovando modelli e linguaggio, fino a arrivare anche nelle arti pittoriche a recuperare spazialità, vivacità narrativa, figure credibili e ambientazioni architettoniche o paesistiche verosimili. La pittura fu anche avvantaggiata nel rinnovo dall'avere una committenza più ampia, per via dei costi decisamente più economici.

Simone Martini, *Investitura di San Martino* (dettaglio dei musici), affresco (1317 circa), Basilica inferiore di Assisi.

Dal romanico la pittura, specialmente in Italia centrale, aveva ereditato la diffusione delle tavole dipinte, appoggiate dagli ordini mendicanti per la loro pratica trasportabilità. I principali soggetti non erano molti:

- *Crocifissi sagomati*, speso appesi al termine delle navate delle chiese per suscitare la commozione dei fedeli;
- *Madonne col Bambino*, simboli dell'*Ecclesia* e simbolo di un rapporto madre/figlio che umanizza la religione;
- Raffigurazioni di santi, tra i quali spiccano le nuove iconografie legate alla figura di san Francesco d'Assisi.

Tra i maestri del Duecento italiano ci furono Berlinghiero Berlinghieri e Margaritone d'Arezzo, entrambi ancora pienamente bizantini, ma che iniziano a mostrare alcuni caratteri tipicamente occidentali. In seguito Giunta Pisano arrivò al limite delle possibilità dell'arte bizantina, sfiorando la creazione di uno stile tipicamente "italiano". Questo limite venne superato da Cimabue, il primo, secondo anche Giorgio Vasari che si discostò dalla «stupida e poco agile e ordinaria […] maniera greca». Nel cantiere della basilica superiore di Assisi si formò infine un nuovo stile

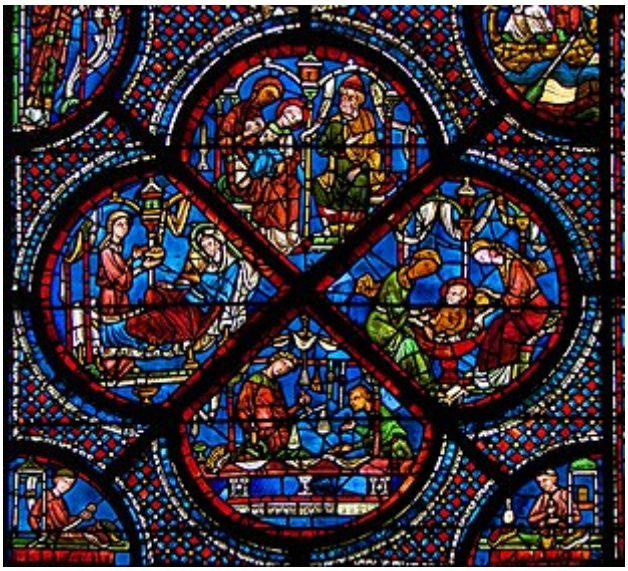
occidentale moderno, con i celebri affreschi attribuiti a Giotto. Studi recenti hanno comunque in parte ridimensionato la portata innovatrice della scuola italiana, mostrando come anche in ambito bizantino la pittura si stesse evolvendo (ad esempio con gli affreschi del monastero di Sopoćani, datati 1265).

Oltre alla scuola giottesca (Taddeo Gaddi, Giottino, il Maestro della Santa Cecilia, Maso di Banco, ecc.) ebbe in seguito grande importanza anche la scuola senese con maestri quali Duccio di Buoninsegna, Pietro e Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini. Riscoperta piuttosto recente è anche l'importanza della scuola romana con Pietro Cavallini, Jacopo Torriti e altri. Personalità più indipendenti furono Buonamico Buffalmacco o Vitale da Bologna.

Vetrate

Lo sviluppo della pittura tra il XII secolo e XIV secolo è condizionato dal rapido affermarsi dei sistemi costruttivi gotici. In gran parte delle nuove cattedrali le superfici vetrate sono ormai preponderanti rispetto a quelle in muratura e la necessità di decorare le pareti diventa quindi sempre più marginale. È per questo motivo che le antiche e consolidate tecniche del mosaico e dell'affresco vanno incontro ad un inevitabile declino. A tale declino fa riscontro il contemporaneo raffinarsi della pittura su vetro e la pittura su tavola, che già in epoca romanica aveva cominciato a svilupparsi con un certo successo. La sua realizzazione non è subordinata ad alcuna esigenza di carattere architettonico e ciò consente agli artisti di esprimersi in assoluta libertà. La pittura su vetro consiste nella realizzazione di vetrate colorate da applicare alle finestre e ai rosoni delle cattedrali. Essa costituisce uno dei prodotti più originali e caratterizzanti di tutta l'arte gotica.

Le preziose vetrate cinquecentesche della Cattedrale di Metz in Francia



Particolare delle antiche vetrate della Cattedrale di Chartres

Poiché nel medioevo non si potevano ottenere lastre di grandi dimensioni, ogni finestra doveva essere composta da più pezzi messi insieme. Per questo motivo si pensò di utilizzare dei vetri colorati uniti tra loro mediante delle cornici formate da listelli di piombo a forma di “H”. Per prima cosa i vetri erano tagliati con delle punte metalliche arroventate seguendo i disegni fatti in precedenza, poi i vari pezzi si incastravano tra le due ali del listello di piombo. Ogni listello era saldato a quello contiguo in modo da ricomporre il disegno previsto dal cartone. Il tutto era infine inserito in un telaio di ferro e murato. Questa tecnica consentiva di ottenere figurazioni di grande effetto.

Per poter dipingere delle figure era necessario disporre di colori che potessero far presa direttamente sul vetro. In Francia fu sperimentata la grisaille (in italiano grisaglia), una sostanza ottenuta da miscuglio di polveri di vetro e di ossidi ferrosi macinati e impastati con acqua e colle animali. L'uso della grisaille era assai semplice: essa era spalmata sui vari pezzi di vetro da decorare e, una volta secca, aveva la particolarità di renderli opachi. Poi mediante uno stilo di legno si graffiava la grisaille, riportando alla luce la trasparenza

del vetro sottostante. Per fissare il dipinto era necessario ricuocere i singoli vetri in modo che la grisaille finisse di fondersi e amalgamarsi nella pasta stessa del vetro. Così facendo i contorni tracciati diventavano opachi, mentre le parti graffiate conservavano la trasparenza del vetro colorato.

Il modo di trattare i temi della pittura risente della mutata situazione storica, sociale ed economica. La borghesia cittadina è ormai animata da uno spirito di sempre maggiore concretezza e anche la sua visione del mondo e della vita cambia in modo radicale.

Si assiste a una progressiva attualizzazione delle narrazioni sacre, nelle quali i personaggi delle sacre scritture appaiono vestiti con indumenti del tempo e i luoghi corrispondono a luoghi esistenti.

In Italia, diversamente da Francia, Inghilterra, Germania e Paesi Bassi, l'affresco, e in parte anche il mosaico, continuarono ad avere una vastissima diffusione.
Nella simbologia religiosa la finestra permette il passaggio della luce soprannaturale, metafisica. Le vetrate richiamano, secondo la escatologia cristiana, gli splendori della Gerusalemme celeste dell'Apocalisse. La luce è lo spirito di Dio e la finestra è simbolo di Maria che brilla di luce divina. Spesso il numero delle vetrate ha una valenza simbolico-religiosa: sono a gruppi di tre (la Trinità), di quattro (gli Evangelisti), a spicchi di sette (i sette sacramenti, i sette doni dello Spirito Santo, i sette giorni della Creazione secondo la Genesi).[8]

Note

1. ^ Piero Adorno e Adriana Mastrangelo, *L'arte*, vol. 1, Firenze, D'Anna, 1997, p. 366.
   «Il gotico è l'arte non solo dei monarchi, dei "signori", dei ricchi borghesi, ma anche è l'arte delle potenti comunità religiose che vivono nei monasteri, talvolta fuori dei centri abitati, vere cittadelle fortificate, rette da un abate o da un priore. E tutti contribuiscono alla costruzione degli edifici religiosi gotici: nobili, commercianti, plebei, corporazioni, ognuno secondo le proprie possibilità.»
2. ^ *Gotico*, in *Enciclopedia europea*, V vol., Milano, Garzanti.
3. ^ *Garzantina dei Simboli*, p. 374.
4. ^ Eleonora Bairati e Anna Finocchi (a cura di), *Arte in Italia*, vol. 1, Firenze, Loescher, 1988, p. 386.
5. ^ *Garzantina di Arte*, 2002, pp. 502-503.
6. ^ J. Baltrušaitis, *Medioevo fantastico*, ed. Mondadori; "Ali di pipistrello e dèmoni cinesi" (cap.V). Gli influssi estremo-orientali arrivarono anche attraverso i Mongoli. I dèmoni con ali di pipistrello si trovano, per esempio, anche nell'affresco giottesco della *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, nella Basilica superiore di San Francesco ad Assisi; così pure il Lucifero dantesco ha ali di "vispistrello" (Inferno - Canto trentaquattresimo, v. 49).
   La glittica greco-romana presentava esseri dalle origini complesse, con mescolanze di corpi, molto eterogenei. Alla tradizione classica si aggiungono geni multicefali, già presenti nel pantheon di antiche civiltà (Sumeri, Fenici, Egizi, Ittiti, India), nonché grappoli di teste persiani e sciti e scarabei degli antichi Sardi (*Medioevo fantastico*, "Grilli gotici", cap. I).
7. ^ *La natura e i suoi simboli*, Dizionari dell'arte, Electa.
8. ^ *Garzantina dei Simboli*, p. 190.

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, 1 e 2, Firenze, 1968-2000.
- Carlo Bertelli, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Milano, 1990.
- John Ruskin, *The Stones of Venice*, 1853. trad. it. *Le pietre di Venezia*, Rizzoli BUR, 1987.

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999.
- Peter Kidson, *Gotico*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996. URL consultato il 10 marzo 2022.

Voci correlate

- Gotico italiano
  - Gotico a Milano
  - Gotico a Monza
  - Gotico a Pavia
- Pittura su tavola
- Tardo gotico

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sul **gotico**
- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**gotico**»
- Wikiversità contiene risorse su **gotico**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **gotico (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *gotico*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Marcel Aubert e Pietro Toesca -, *GOTICA, ARTE*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1933.
- (**IT**, **DE**, **FR**) *Gotico*, su *hls-dhs-dss.ch*, Dizionario storico della Svizzera.
- (**EN**) *Gotico*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 3836 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=3836) · LCCN (**EN**) sh85007682 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007682) · GND (**DE**) 4021656-1 (https://d-nb.info/gnd/4021656-1) · BNE (**ES**) XX525330 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525330) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525330) · BNF (**FR**) cb11930971g (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11930971g) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11930971g) · J9U (**EN**, **HE**) 987007295522705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295522705171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Gotico&oldid=133723213"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 mag 2023 alle 12:01.

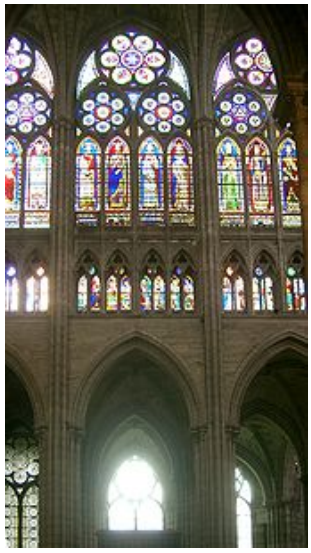
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Architettura gotica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**architettura gotica** è uno stile architettonico, fase dell'architettura medievale europea, caratterizzato da particolari forme strutturali ed espressive, in un periodo compreso fra la metà del XII secolo e, in alcune aree europee, i primi decenni del XVI secolo.



Particolare dello schema costruttivo dell'Abbazia di Saint-Denis

Indice

Origine e sviluppo

Gli inizi: Saint Denis e il ruolo della luce

Innovazioni tecniche

Periodizzazioni
- Tardo gotico

Varianti regionali

Interpretazioni
- Proporzioni dell'architettura gotica: il concetto di ordine
- Architettura gotica e scolastica
- Origine del nome

Note

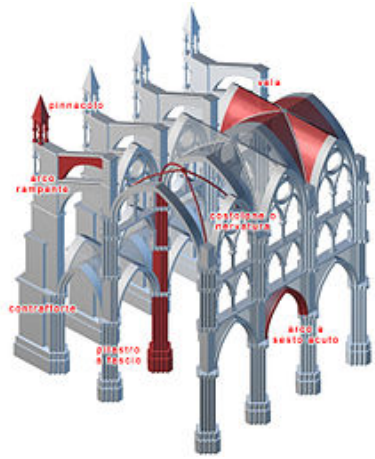
Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Origine e sviluppo



Schema strutturale

Diversamente da quanto avvenne per l'architettura romanica, definita policentrica e senza una regione europea che si possa definire come più rappresentativa, è invece quasi possibile identificare una località e un "padre" dell'architettura gotica. La ricostruzione del coro dell'abbazia di Saint-Denis, vicino a Parigi, iniziata nel 1137 e terminata nell'anno 1144 per opera dell'abate Suger, è infatti generalmente considerata come la data di inizio di questo stile, che da lì a poco si diffonderà prima nelle diocesi dell'Île-de-France e poi nel resto della Francia, in Inghilterra, nell'Impero e nel resto d'Europa, incontrando resistenze significative solo in Italia. Uno stile consapevolmente diverso da quello precedente, caratterizzato dall'uso intensivo di tecniche costruttive già usate (come l'arco a sesto acuto e la volta a crociera), ma in un sistema coerente e logico e con nuovi obiettivi estetici e simbolici.

Gli inizi: Saint Denis e il ruolo della luce

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Abbazia di Saint Denis***.

Nel 1140 l'abate Sugerio (Suger) decide di ricostruire il coro e la facciata di Saint-Denis, l'abbazia benedettina che conservava le reliquie del patrono di Parigi San Dionigi. Questo santo era stato il primo vescovo delle Gallie, e il ricordo della sua figura si fuse ben presto con quella del monaco siriano Dionigi l'Areopagita, chiamato così perché era stato a sua volta identificato col Dionigi del I secolo che si sarebbe convertito al cristianesimo dopo aver sentito Paolo di Tarso predicare nell'areopago di Atene.

Il Dionigi monaco siriano aveva scritto un trattato sulla luce e sulle gerarchie angeliche, *De coelesti hierarchia*, ispirato al neoplatonismo, nel quale la luce era considerata una sorta di emanazione divina e, in generale, la realtà sensibile intesa come simbolo delle splendenti realtà soprannaturali. L'abbazia, di fondazione altomedievale, divenne un luogo simbolico della monarchia francese in quanto sacrario dei re Capetingi che qui venivano sepolti.

L'abate Sugerio, lettore dei testi dello Pseudo-Dionigi, volle ricostruire la sua venerabile abbazia ispirandosi alle teorie del filosofo, progettando un nuovo coro con una serie di cappelle radiali a forma trapezoidale direttamente collegate ad un deambulatorio che permetteva ai fedeli di muoversi liberamente anche dietro il recinto del coro. Le cappelle radiali erano coperte da volte a crociera e sulle pareti si aprivano ampie finestre che davano una grande luminosità allo spazio interno. Le vetrate colorate alle aperture rendevano l'atmosfera interna quasi soprannaturale, riuscendo a dare una forma sensibile alle teorie dello Pseudo Dionigi.

Innovazioni tecniche

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tecniche costruttive dell'architettura gotica****.*

L'ardito coro della Cattedrale di Beauvais

La novità più originale dell'architettura gotica è la scomparsa delle spesse masse murarie tipiche del romanico: il peso della struttura non veniva più assorbito dalle pareti, ma veniva distribuito su pilastri all'interno e nel perimetro, coadiuvati da strutture secondarie come archi rampanti e contrafforti. Lo svuotamento della parete dai carichi permise la realizzazione di pareti di luce, coperte da magnifiche vetrate, alle quali corrispondeva fuori un complesso reticolo di elementi portanti.

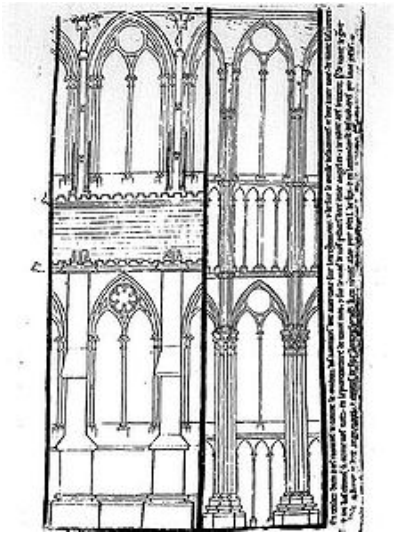
A partire dai soli pilastri a fascio si dipana un sistema di contrafforti ben più ampio e diversificato di quello romanico: gli archi rampanti, i pinnacoli, i piloni esterni, gli archi di scarico sono tutti elementi strutturali, che contengono e indirizzano al suolo le spinte laterali della copertura, con conseguente alleggerimento delle murature di riempimento, che presentano un numero maggiore di aperture.

Ma la straordinaria capacità degli architetti gotici non si esaurisce nella nuova struttura statica messa a punto: gli edifici, svuotati dal limite delle pareti in muratura, poterono svilupparsi in uno slancio verticale, arrivando a toccare altezze ai limiti delle possibilità della statica. La cattedrale più alta costruita è quella di Beauvais le cui volte raggiungono un'altezza di ben 48,5 metri (la Cattedrale di Notre-Dame di Parigi ne misura 33). Questa caratteristica non fu una novità assoluta e si sviluppò probabilmente da chiese con verticalità preminente già nell'epoca romanica, in Normandia e in Inghilterra (che all'epoca formavano un'unità politica comune). Strumenti essenziali per questo sviluppo "aereo" furono:

Volte e pilastri, Chiesa di Brou, Francia

- l'uso massiccio dell'arco a sesto acuto (di origine mediorientale, prima nell'architettura sasanide, poi in quella bizantina, armena e araba) in uso già in epoca romanica, per esempio in Borgogna e nell'Italia meridionale (in Sicilia: ad ogiva, nel Duomo di Cefalù 1131), che permette di scaricare il peso sui piedritti generando minori spinte laterali rispetto ad un arco a tutto sesto. Oltre alle minori spinte laterali, rispetto all'arco classico a tutto sesto quello acuto presenta una decisiva serie di vantaggi che gli architetti gotici hanno saputo sfruttare con grande senso pratico ed estetico e che gli derivano dal suo particolare schema geometrico. Esso, infatti, è costituito dall'intersezione di due archi di cerchio aventi lo stesso raggio, cosicché con la medesima curvatura è possibile realizzare archi con differenti ampiezze e altezze, come mostrato chiaramente da Villard de Honnecourt nel suo taccuino. Questa unificazione delle curvature permette un'elevata standardizzazione dei conci in pietra e delle armature provvisorie, semplificando, economizzando e velocizzando in tutte le sue fasi il procedimento di costruzione, aspetti tanto più vantaggiosi se si tiene conto che tali strutture sono solitamente realizzate a grandi altezze, con tutte le difficoltà di cantiere che ciò comporta. La normalizzazione delle curvature degli archi consente inoltre di

livellare a piacimento le basi e le chiavi di archi e volte aventi ampiezze diverse, rendendo possibile coprire ambienti dalle piante più svariate e dunque una stupefacente varietà tipologica. La particolare forma dell'arco acuto, infine, approssima abbastanza bene, dal punto di vista della pratica realizzazione, quella dell'ellisse, consentendo così di realizzare in maniera più agevole e precisa gli archi di intersezione fra volte incidenti, penetrazioni di finestre, ecc., così come anche le sagomature e i conci delle vele di riempimento. Tutto ciò si rivela decisivo nell'adozione della volta a crociera ogivale a pianta rettangolare (la cosiddetta "*barlongue*") in alternativa a quella quadrata, che sancisce la definitiva differenza tecnica ed estetica tra la struttura romanica e quella gotica, consentendo a quest'ultima, insieme alle altre soluzioni esterne quali l'arco rampante, il contrafforte e il pinnacolo, la caratteristica riduzione della presenza muraria e l'elevazione delle altezze, a vantaggio delle penetrazioni luminose (finestre, rosoni, ecc.).



Progetto di Villard de Honnecourt per la Cattedrale di Reims

- la volta a crociera ogivale, che può creare anche campate rettangolari o poligonali invece di quadrate e con l'uso di nervature e costoloni.
- gli archi rampanti innestati su contrafforti esterni, che ingabbiano la costruzione disponendosi dinamicamente attorno a navate ed absidi.
- i pinnacoli (o guglie) collocati in posizioni strategiche sui contrafforti, elementi di cui, oltre all'indubbia valenza estetica, s'è riconosciuta una preziosa valenza strutturale in quanto riescono a ridurre le tensioni destate localmente dalle spinte del vento e delle volte, e a verticalizzare significativamente la direzione di queste ultime a vantaggio di statica.

In Inghilterra si ebbe in seguito un ulteriore sviluppo della volta a crociera con la volta a sei spicchi e poi *a raggiera* o *a ventaglio*: tutte soluzioni che permettevano una migliore distribuzione del peso a favore di una maggiore altezza.

Ciò che rende affascinante l'architettura gotica è la stretta corrispondenza fra idee estetiche e innovazioni tecnologiche. L'obiettivo di rendere gli interni degli edifici sacri luminosi e ampi è raggiunto grazie all'utilizzo, sempre più perfezionato e rivoluzionario, dei principi costruttivi della volta a crociera e dell'arco acuto. L'integrazione di queste due tecniche permetterà la costruzione di flessibili campate rettangolari (non più soggette alla limitazione dell'impiego della forma quadrata come in età romanica) e la costituzione di organismi architettonici puntiformi, senza cioè che il muro abbia più funzioni portanti, svolte unicamente dai pilastri, riservando ai muri esterni una mera funzione di tamponamento. L'assenza di carico da parte della volta sui muri perimetrali, assorbito dai pilastri e dai contrafforti esterni, permetterà la sostituzione della pietra del muro col vetro delle finestre, che raggiungeranno dimensioni mai viste prima. Tutto il sistema di spinte e controspinte generato dalle volte a crociera e dai contrafforti, realizzati con pinnacoli e archi rampanti spostati all'esterno, costituirà un altro capitolo dell'estetica gotica, strettamente legata ad un pragmatismo strutturale che affascinerà gli ingegneri del ferro e dei nuovi materiali del XIX secolo.

Periodizzazioni

L'architettura gotica continentale viene suddivisa in diverse fasi:

- Protogotico
- Gotico classico
- Gotico francese
- Rayonnant
- Tardo gotico

Tardo gotico

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tardo gotico****.*

Nel Trecento e Quattrocento il gotico si sviluppa in direzioni nuove rispetto alle forme dei due secoli precedenti. L'edificio dei secoli XII e XIII era caratterizzato da una navata centrale di notevole altezza e dalle due navate laterali molto più basse. Ciò comportava che la luce fosse concentrata soprattutto in alto, a livello del cleristorio. Dal punto di vista della percezione dello spazio interno, questo era caratterizzato dalla forte assialità della navata centrale. Questi due

elementi rendono lo spazio "ascetico" e "spirituale". Gli edifici più rappresentativi della prima fase sono soprattutto le cattedrali. Nel Trecento e soprattutto nel Quattrocento la spinta a costruire grandi cattedrali si esaurisce, e le fabbriche più importanti sono soprattutto le chiese di ricche parrocchie cittadine, le chiese degli ordini mendicanti nelle periferie delle città e anche le abbazie di alcuni ordini tradizionali.

Nella disposizione interna si diffonde il modello della chiesa a sala, cioè con le navate laterali di uguale altezza rispetto a quella centrale. Ciò fa sì che la luce non provenga più dall'alto, ma dalle pareti laterali, illuminando in modo omogeneo tutto l'ambiente. Anche la forte direzionalità tradizionale viene modificata, venendosi a perdere quella precedente in favore di una spazialità policentrica. Questa nuova visione dello spazio è stata anche messa in relazione con la religiosità più terrena e mondana del XV secolo.

La geografia di questa nuova sensibilità presenta una mappa diversa da quella del gotico classico. Le regioni più innovative saranno la Germania, la Boemia, la Polonia, l'Inghilterra e la zona alpina. La penisola iberica vedrà dal Quattrocento al Cinquecento la costruzione di alcune grandi cattedrali, ispirate ai modelli francesi e tedeschi dei secoli precedenti.

Anche la decorazione subisce una evoluzione. Nell'Europa centrale e in Inghilterra la volta e i costoloni diventano un motivo ornamentale, a volte raggiungendo effetti di straordinaria complicazione e astrattezza, come nella chiesa di Sant'Anna ad Annaberg in Sassonia.

Malbork, Polonia

Varianti regionali

Esistono inoltre diverse varietà nazionali e anche regionali dell'architettura gotica:

- Gotico francese (in particolare le grandi cattedrali)
- Gotico brabantino
- Gotico inglese
- Gotico italiano
- Gotico tedesco nei territori del Sacro Romano Impero e nell'Europa centrale
- Gotico spagnolo e portoghese
- Gotico baltico (architettura in mattoni dell'Europa settentrionale)
- Gotico degli stati crociati (in Siria, Libano, Israele, Rodi e isole della Grecia)

Ognuna di queste varietà nazionali presenta caratteristiche particolari e fasi proprie, talvolta ben distinte (come ad esempio il gotico inglese), sebbene sia possibile identificare gli influssi reciproci delle varie componenti regionali. Fra tutte queste varietà la più importante è senza dubbio quella francese, poiché l'architettura gotica dei diversi paesi europei può essere vista come il recepimento, spesso estremamente originale, degli stimoli provenienti dal nuovo linguaggio formatosi verso la metà del XII secolo nell'Ile de France.

Interpretazioni

Proporzioni dell'architettura gotica: il concetto di ordine

L'estetica medievale, che trova nell'architettura gotica una delle sue maggiori realizzazioni, ha nella matematica e nella geometria la sua fondazione. Lo storico dell'arte Otto von Simson, nel suo testo *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine* sostiene che le proporzioni dell'edificio sacro non sono casuali e non sono nemmeno determinate dalla ricerca di effetti spettacolari, ma derivano da una visione dell'arte come scienza, cioè come speculazione teorica,

nella ricerca dei rapporti geometrici che stanno alla base del cosmo e che sono ritenuti di origine divina. Si tratta degli stessi rapporti che governano il mondo della musica, le cui regole armoniche non sono fatti meramente naturali, ma riflessi delle armonie celesti. I primi edifici gotici sono costruiti in base a rapporti numerici analoghi agli intervalli perfetti dell'armonia musicale, cioè ottava, quinta e quarta e unisono, come nel rapporto fra le dimensioni della campata o del transetto rispetto alla navata. In questo modo l'edificio sacro viene ad avere gli stessi rapporti armonici che ha il creato e la musica, poiché è Dio, il grande architetto dell'universo, ad avere stabilito in principio queste divine proporzioni, decifrabili dal libro della natura e anche dal libro della rivelazione. Lo stesso tempio di Salomone, stando alla descrizione che ne fa la Scrittura, ha delle proporzioni numeriche perfette.

Agostino d'Ippona, nel trattato *De Musica*, enuncia questa estetica come riflesso delle perfezioni divine che hanno nella musica (e nella armonia musicale) la sua espressione più compiuta. L'architettura, la più astratta delle arti e basata, come l'armonia musicale, sulla consonanza delle varie parti e costruita come sviluppo e fioritura di figure geometriche perfette, è la forma d'arte maggiore che permette un contatto diretto con Dio, perché condivide le stesse regole che ha seguito il creatore quando diede forma all'universo. In un certo senso si può affermare che in occidente l'architettura ha lo stesso ruolo di tramite che in oriente hanno le icone, ma mentre l'immagine si ferma al sensibile e all'apparente, nell'architettura si va oltre, potendo cogliere l'essenza divina attraverso l'intelletto, poiché Dio ha creato ogni cosa come numero, peso e misura, come riportato nel libro della Sapienza di Salomone. Questo spiega anche l'avversione per le immagini sensibili in Sant'Agostino e anche nei teologi medievali, in particolare in Bernardo da Chiaravalle, il quale proibì ogni forma di arte figurativa nelle chiese del suo ordine cistercense promuovendo, per gli edifici di questo ordine monastico, un'architettura pura e silenziosa, dove le pietre - finemente squadrate e lavorate - e le stereometrie degli spazi geometricamente perfetti erano più eloquenti riguardo ai misteri divini delle ridicole difformità o delle grossolane raffigurazioni che adornavano le chiese romaniche.[1]

Architettura gotica e scolastica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura gotica e filosofia scolastica***.

In un famoso saggio lo storico dell'arte Erwin Panofsky sostiene che gli architetti della prima fase del gotico fossero stati fortemente influenzati dai metodi e dalla struttura logica della filosofia scolastica, al punto da averne adottato l'abito mentale. Ciò si rispecchierebbe nell'organizzazione delle partiture architettoniche degli edifici gotici, che manifestano apertamente la loro funzione strutturale in modo rigoroso, analogo alla rigorosa struttura logica e razionale delle summe e dei testi di filosofi scolastici dell'epoca.

Origine del nome

Il malinteso che faceva derivare il termine *gotico* dalla popolazione dei Goti, antenati dei tedeschi, fece nascere la convinzione che si trattasse di uno stile tipico della Germania, quando in realtà esso era sorto in Francia. Dopo che il termine era stato usato a partire dal Rinascimento in senso spregiativo, il gotico cominciò a essere rivalutato in età romantica. In particolare fu Goethe a contribuire ad una rivisitazione del giudizio negativo che ne era stato dato fino allora.[2]

> «Sotto la rubrica *gotico* come alla voce di un vocabolario avevo accumulato tutti gli equivoci sinonomi che mi erano passati per la testa, da indeterminato, disordinato, innaturale... e così inorridivo nell'andare a vedere un mostro deforme ed insipido. Ma quali sensazioni inaspettate e improvvise provai quando mi trovai di fronte ad esso! Il mio animo provò una fortissima impressione, che io, essendo essa composta di mille unità in armonia, potevo sì gustare e godere, ma in nessun modo esprimere e spiegare, poiché essa proveniva da mille dettagli che si armonizzavano.»
>
> (Goethe, *Von deutscher Baukunst*, 1772[3])

Note

1. **^** Secondo i teorici medievali, geometria e matematica hanno origini divine e si pongono come base di tutto l'universo. L'architettura gotica, essendo costruita come sviluppo di forme geometriche perfette, condivide le stesse regole adottate da Dio per dare forma al Cosmo. Il quadrato è la base per le campate e l'impianto planimetrico in genere, mentre il verticalismo dell'edificio sacro risulta da infinite

rielaborazioni del triangolo equilatero.(Giuseppe Nifosì, *L'arte allo specchio*, volume primo, Laterza editori, Bari, 2018, p. 455).

2. **^** Peter Kurmann, *Gotico*, in *Dizionario storico della Svizzera*.
3. **^** *Dell'architettura tedesca*, trad. it. da Hans H. Hofstätter, *Architettura gotica*, Milano, 1969, pag. 44.

Bibliografia

- Rina Sestito Arce, *GOTIQVANTICA*, Ed. St-Honoré, Parigi, 2018
- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 1 e 2, Firenze, 1968-2000
- Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol 2, Milano, 1990
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999.
- Louis Grodecki, *Architettura gotica*, Milano, Electa, 1976 (e successive ristampe)
- Roland Bechmann, *Le radici delle cattedrali*, Marinetti, Casale Monferrato, 1984 (Testo originale: Paris 1981)

Voci correlate

- Gotico
- Gotico internazionale
- Gotico postumo
- Architettura neogotica
- Gotico chiaramontano

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali su **architettura gotica**
- Wikiversità contiene risorse su **architettura gotica**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **architettura gotica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic_architecture?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Architettura gotica*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN) *Architettura gotica*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 12123 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=12123) · LCCN (EN) sh85006792 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85006792) · BNE (ES) XX529394 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX529394) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX529394) · BNF (FR) cb11934792v (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11934792v) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11934792v) · J9U (EN, HE) 987007295575505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295575505171) · NDL (EN, JA) 00562570 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00562570)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Architettura_gotica&oldid=133556255"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 18 mag 2023 alle 01:24.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Gotico italiano

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il **Gotico italiano** (anche descritto e definito come *gotico "temperato"*) ha caratteristiche che lo distinguono notevolmente da quello del luogo d'origine dell'architettura gotica, cioè la Francia, e dagli altri paesi europei in cui questo linguaggio si è diffuso (cioè la Gran Bretagna, la Germania e la Spagna). In particolare non viene recepita l'innovazione tecnica e l'arditezza strutturale delle cattedrali francesi, preferendo mantenere la tradizione costruttiva consolidata nei secoli precedenti, e anche dal punto di vista estetico e formale non trova un grande sviluppo lo slancio verticale quasi estatico dell'architettura d'oltralpe. Se da un lato quindi c'era stata un'applicazione precoce di elementi gotici in epoca romanica (i rosoni e le volte a costoloni nel nord-Italia, gli archi a sesto acuto di retaggio arabo in Italia meridionale), dall'altro la tradizione romanica, influenzata dai modelli bizantini, paleocristiani e classici, resistette al principio dell'annullamento delle pareti. Ciò fu dovuto probabilmente anche a questioni puramente pratiche: il clima italiano avrebbe fatto negli edifici coperti di vetrate un "effetto luminescente" nei mesi estivi, per cui la soluzione preferita fu quella di mantenere strutture in massiccia muratura, più fresche, sulle quali si stendevano preziose decorazioni ad affresco. Si ebbe quindi in Italia un compromesso tra romanico e gotico, senza eccessivi slanci in altezza e riduzioni scheletriche delle masse murarie.

Il Duomo di Siena.

Il Duomo di Orvieto.

Una possibile periodizzazione dell'architettura gotica italiana contempla una fase iniziale nel XII secolo con lo sviluppo dell'architettura cistercense, una fase successiva dal 1228 al 1290 di "primo gotico"; le realizzazioni dal 1290 al 1385 sono considerate di "gotico maturo" ed infine l'ultima fase dal 1385 fino al XVI secolo con l'inizio e la prosecuzione di cantieri "tardo gotici" come al Duomo di Milano o di Napoli, e alla Basilica di San Petronio a Bologna.

Indice

Gli inizi dell'architettura gotica in Italia

Architetture del XIII secolo

XIV secolo

- Gotico-angioino
- Architettura del nord-Italia
- Gotico-catalano

XV secolo
XVI secolo
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Gli inizi dell'architettura gotica in Italia

Interno dell'Abbazia di San Galgano, nel senese.

Il Battistero di Parma.

L'Italia fu una delle ultime nazioni europee dove si sviluppò l'arte gotica. L'architettura, come in altre parti dell'Europa, è all'inizio un prodotto di importazione. Il vettore principale è costituito dagli edifici dell'ordine benedettino cistercense, che dalla zona d'origine borgognona, in Francia, si espanse in tutta l'Europa occidentale.

L'architettura dell'ordine cistercense costituiva un sottolinguaggio particolare dell'edilizia gotica. Si tratta infatti di un'architettura che accoglie le principali innovazioni già espresse nelle cattedrali dell'Île-de-France, ma in forma molto più moderata e in un certo senso "ascetica". Viene completamente bandita la decorazione figurativa, le vetrate hanno un'estensione ridotta e sono prive di colore, il verticalismo è frenato, all'esterno non sono ammessi torri o campanili. Viene però utilizzata la volta a crociera archiacuta a campate rettangolari e i pilastri a fascio che proseguono nelle costolonature delle volte. I capitelli presentano ornamentazioni semplicissime e prevalentemente non figurative. La lavorazione della pietra è accuratissima, e lo spazio definito dai tipici assetti planimetrici modulari e dalla nettezza e politezza delle membrature risulta, oltre che razionale, intensamente astratto. L'architettura di questo ordine si diffonde per tutto l'Occidente, e l'incontro del nuovo linguaggio con la tradizione locale costituì anche in Italia la base per gli sviluppi successivi.

I primi esempi di abbazie gotiche in Italia sono il complesso di Fossanova nel Lazio (1187-1206), l'abbazia di Casamari, terminata nel 1217, o l'abbazia di San Galgano, vicino a Siena, iniziata nel 1227 e finanziata da Federico II. Nell'ultimo esempio, più tardo, si nota un'evoluzione del modello con un assottigliamento dei pilastri e un maggior numero di aperture che garantiscono una migliore luce.

L'architettura cistercense fornì spunti significativi agli ordini mendicanti, come francescani, domenicani, e agostiniani, nella cospicua fase di inurbamento dei relativi insediamenti che in Italia ha luogo fra la metà del Duecento e la metà del secolo seguente. Fra le note distintive di questi ordini vi era infatti una certa enfasi sulla decorosa povertà e semplicità degli edifici sacri e la necessità di avere ampie navate coperte con tetto a vista, in modo tale che i fedeli potessero ascoltare le prediche e seguire i riti senza ingombri visivi, come invece avveniva nelle cattedrali di assetto basilicale.

Un esempio precoce di accenni significativi di grammatica gotica (su una sintassi ancora tardoromanica), è dato dalla basilica di Sant'Andrea a Vercelli (1219-1227), finanziata dal cardinale Guala Bicchieri che era stato legato al pontificio in Francia e quindi aveva potuto ammirare le nuove cattedrali. Già la facciata è molto originale, con l'innesto di contrafforti a forma tubolare e di due esili torri ai lati, mentre i portali strombati presentano ancora archi a tutto sesto e le gallerie di loggette ricordano gli esiti del romanico lombardo e renano. A parte la singolare presenza di archi rampanti, l'interno sa decisamente più di gotico, per le volte a crociera ogivali dai costoloni bicromi, gettate su pilastri 'incantonati' da colonnini serventi.

Un altro esempio coevo è il grandioso Battistero di Parma, dove lavorò Benedetto Antelami.

Architetture del XIII secolo

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Cattedrali e basiliche gotiche italiane***, ***Tardo gotico*** *e* ***Gotico internazionale in Italia***.

La Basilica di San Francesco ad Assisi.

In questo secolo vengono costruiti numerosi edifici degli ordini mendicanti:

- Basilica di San Domenico a Bologna (1228 - 1240);
- Basilica di San Francesco ad Assisi (1228 - 1253);
- Basilica di Sant'Antonio di Padova (1232 - 1310);
- Basilica di San Francesco, Bologna (1236 - 1263);
- Basilica di Santa Maria Novella, Firenze (1279 - XIV secolo);
- Basilica di Santa Croce, Firenze (1294 - 1385).

Interno della basilica di Santa Maria Novella, a Firenze.

Vengono costruite o terminate anche alcune cattedrali, tra queste il Duomo di Siena.

Pisa rappresenta un caso unico in Italia, dove l'arte gotica si fonde con l'arte romanica:

- Battistero di Pisa;
- Chiesa di Santa Maria della Spina.

Castel del Monte ad Andria, in Puglia.

Un posto di particolare rilievo nell'arte del XIII secolo è tenuto dall'architettura civile e militare sviluppatasi nell'Italia meridionale con l'imperatore Federico II di Svevia e nei secoli successivi con le dinastie Angioina e Aragonese del Regno di Napoli. Tra alcune delle opere più importanti si ricordano:

- Castello Maniace a Siracusa in Sicilia;
- Castello Ursino a Catania in Sicilia;
- Castel del Monte ad Andria in Puglia;
- Chiesa di Sant'Eligio Maggiore a Napoli;
- Basilica di San Lorenzo Maggiore a Napoli;
- Porta trionfale a Capua (distrutta);
- Chiesa di San Pietro a Majella a Napoli;

- Basilica di Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila.

XIV secolo

Basilica cattedrale di Santa Maria Assunta di Lucera.

Verso la fine del XIII vengono cominciati alcuni importanti cantieri di edifici che verranno realizzati nel corso del Trecento.

Fra questi gli edifici fiorentini:

- Basilica di Santa Croce, Firenze;
- Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze;
- Palazzo Vecchio di Firenze.

In Umbria:

- Duomo di Orvieto.

Gotico-angioino

Con l'avvento degli Angioini, nel meridione d'Italia si sviluppa lo stile gotico-angioino[1]. A Napoli, capitale del regno, abbiamo i principali esempi:

Palazzo Ducale di Venezia.

- Basilica di San Domenico Maggiore;
- Chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia;
- Basilica di Santa Chiara;
- Maschio Angioino.

In Molise, in stile gotico-angioino:

- Torre di Colletorto.

In Puglia, in stile gotico-angioino:

Interno del duomo di Milano.

- Basilica cattedrale di Santa Maria Assunta a Lucera;
- Fortezza di Lucera;
- Basilica santuario di San Francesco Antonio Fasani, sempre a Lucera.

Architettura del nord-Italia

A Venezia:

- Basilica dei Santi Giovanni e Paolo;
- Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari;
- Palazzo Ducale.

A Pisa:

Interno della basilica di San Petronio, a Bologna.

- Palazzo Rosso.

A Pavia:

- Il Castello Visconteo, sede della corte di Galeazzo II, Gian Galeazzo e, fino al 1413, di Filippo Maria.
- La Certosa, fondata come tempio dinastico da Gian Galeazzo nel 1396.

Al termine del secolo verranno iniziati i due maggiori cantieri tardo gotici italiani:

- Duomo di Milano. Quest'edificio rappresenta un'eccezione nel panorama artistico italiano per la presenza documentata di architetti dell'Europa centrale, che impostano un progetto affine a quello del duomo di Colonia. L'edificio, il cui progetto sarà fonte di discussioni e conflitti fra architetti italiani e tedeschi e francesi, verrà terminato solo nel XIX secolo in pieno clima di revivalismo neogotico e storicista, integrando ecletticamente fra loro le diverse scuole di pensiero architettonico e le stratificazioni artistiche dovute al protrarsi del cantiere e alle straordinarie dimensioni dell'edificio.
- Basilica di San Petronio, Bologna. Anche questo edificio rappresenta un'eccezione, in quanto venne costruito per volontà dell'autorità pubblica e non dalla Chiesa, per rappresentare le conquiste civiche della città: l'Università, il libero Comune, il *Liber Paradisus* con cui venne proclamata l'abolizione della schiavitù e la partecipazione alle Crociate.

Gotico-catalano

Sempre nel XIV secolo con l'arrivo degli aragonesi in Sicilia, viene importato in Italia lo stile gotico catalano ed esempio pregevole è il duomo dell'Assunta a Erice. Fiorisce poi il Gotico chiaramontano con Palazzo Chiaramonte-Steri a Palermo, la Chiesa di Maria Santissima Assunta a Castelbuono, o il Castello di Montechiaro a Palma di Montechiaro.

XV secolo

Nel Quattrocento proseguono i cantieri iniziati nei secoli precedenti. Viene realizzata la cupola della cattedrale gotica di Firenze da parte di Filippo Brunelleschi, considerata una delle opere più significative del nuovo linguaggio del Rinascimento, sebbene vada letta quale straordinario frutto tardomedievale della più solida cultura progettuale e tecnica di tradizione. Il XV secolo vede un proseguimento del gotico soprattutto in termini di gotico-civile, tra esempi letti in chiave pienamente gotica troviamo:

Loggia, Castello del Buonconsiglio a Trento.

- Cattedrale di San Lorenzo e di San Bernandino, Perugia;
- Castel Nuovo di Napoli;
- Palazzo Brancaccio, Napoli (in origine gotico, rimaneggiato poi tra XVII e XIX secolo);
- Palazzo Penne, Napoli;
- Palazzo Petrucci Novelli, Carinola;

- Completamento della torre campanaria del Duomo di Messina;
- Castello Orsini-Odescalchi (tra tardo-gotico e rinascimento), in Lazio;
- Castello di Thiene, in Veneto;
- Palazzo Abatellis, a Palermo;
- Palazzo Ajutamicristo, a Palermo;
- Castello di Fenis, in Valle d'Aosta.

XVI secolo

Agli inizi del secolo il gotico rimane caratteristica peculiare solo del Meridione, particolarmente della Sicilia, che resterà legata ai modelli tradizionali (tendenzialmente di importazione catalana) fino agli anni '10 del XVI secolo, mentre, nell'estremo nord della penisola troviamo invece il completamento del castello di Issogne (la corte d'onore).

Note

1. ^ *Il gotico-angioino*, in *Treccani.it – Vocabolario Treccani on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 13 gennaio 2022.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7107-8, SBN IT\ICCU\CFI\0536190.

Voci correlate

- Cattedrali e basiliche gotiche italiane

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**architettura gotica italiana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic_architecture_in_Italy?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Gotico italiano*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Gotico_italiano&oldid=132970631"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 12 apr 2023 alle 16:51.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Cattedrali e basiliche gotiche italiane

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> **Questa voce o sezione sull'argomento architettura è ritenuta da controllare**.
> **Motivo**: *L'elenco riporta anche edifici di culto più modesti che non possono essere classificati come "cattedrali" o "grandi basiliche"*

> **Questa voce o sezione sull'argomento chiese d'Italia non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti**.

Le **cattedrali e le basiliche gotiche italiane** sono grandi edifici originariamente cultuali realizzati nel periodo compreso tra XIII e XV secolo in stile gotico.

In Italia il gotico di stampo francese non attecchì mai come nel resto dell'Europa; sono tuttavia presenti opere architettoniche di assoluto rilievo nella scena internazionale. In Italia il gotico infatti si manifestò nelle forme più originali e diverse, presentando una varietà di stili diversi per regione o persino per città.

Indice

- **Elenco di cattedrali e grandi basiliche gotiche italiane**
- **Galleria d'immagini**
- **Le varietà di Gotico**
- **Architettura**
  - Absidi
  - Facciate
  - Decorazione
- **Architetti**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**

Elenco di cattedrali e grandi basiliche gotiche italiane

Elenco delle cattedrali, basiliche e chiese gotiche sorte sul suolo italiano dal periodo Protogotico a quello Tardogotico

- Abbazia di Casamari
- Abbazia di Fossanova
- Abbazia di San Galgano
- Abbazia di San Martino al Cimino

- Abbazia di Santa Maria di Maniace, Bronte
- Basilica del Santo Sepolcro, Barletta
- Basilica di San Domenico, Siena
- Basilica di San Domenico Maggiore, Napoli
- Basilica di San Francesco, Bologna
- Basilica di San Francesco, Assisi
- Basilica di San Francesco, Palermo
- Basilica di San Francesco, Piacenza
- Basilica di San Francesco, Siena
- Basilica di San Giacomo Maggiore, Bologna
- Basilica di San Lorenzo Maggiore, Napoli
- Basilica di San Petronio, Bologna
- Basilica di Santa Chiara, Assisi
- Basilica di Santa Chiara, Napoli
- Basilica di Sant'Andrea, Vercelli
- Basilica di Sant'Antonio, Padova
- Basilica di Santa Croce, Firenze
- Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia
- Cattedrale di Santa Maria Assunta, Teramo
- Basilica di Santa Maria Novella, Firenze
- Basilica di Santa Maria dei Servi, Bologna
- Cappella degli Scrovegni, Padova
- Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze
- Cattedrale di Barletta, Barletta
- Cattedrale di Santa Maria Assunta, Lucera
- Basilica di Santa Maria di Collemaggio, L'Aquila
- Cattedrale di Orvieto
- Cattedrale di Siena
- Certosa di Pavia
- Chiesa dei Domenicani (Bolzano), Bolzano
- Chiesa dei Francescani, Bolzano
- Chiesa di San Domenico Maggiore, Taranto
- Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia
- Chiesa dell'Assunta, Erice
- Chiesa di San Fortunato, Todi
- Chiesa di San Francesco e l'Immacolata, Messina
- Chiesa di San Francesco, Ascoli Piceno
- Chiesa di San Francesco, Pavia
- Chiesa di San Tommaso, Pavia
- Chiesa di San Giovanni a Carbonara, Napoli
- Chiesa di San Giovanni alle catacombe, Siracusa
- Chiesa di San Gregorio, Venezia
- Chiesa di San Martino, Bologna
- Chiesa di San Michele Arcangelo, San Michele di Ganzaria
- Cattedrale di San Panfilo, Sulmona

Basilica di Santa Maria di Collemaggio (L'Aquila)

Basilica di Sant'Anastasia di Verona

Chiesa di Santa Maria Alemanna di Messina

- Chiesa di Sant'Agata al Carcere, Catania
- Chiesa di Sant'Agostino, Palermo
- Chiesa di Sant'Anastasia, Verona
- Chiesa di Sant'Elena, Venezia
- Chiesa di Sant'Eligio Maggiore, Napoli
- Chiesa di Santa Maria Alemanna, Messina
- Chiesa di Santa Maria del Carmine, Pavia
- Chiesa di Santa Maria della Catena, Palermo
- Chiesa di Santa Maria dello Spasimo, Palermo
- Chiesa della Madonna dell'Orto, Venezia
- Chiesa di Santa Maria della Spina, Pisa
- Chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia, Napoli
- Chiesa di San Pietro Martire, Ascoli Piceno
- Chiesa di San Pietro Martire, Vigevano
- Duomo di Aosta
- Duomo di Asti
- Duomo di Arezzo
- Duomo di Atri
- Duomo di Bolzano
- Duomo di Como
- Duomo di Enna
- Duomo di Merano
- Duomo di Milano
- Duomo di Monza
- Duomo di Pienza
- Duomo di Saluzzo
- Duomo di Taormina
- Monastero del Sacro Speco, Subiaco

Cattedrale di Barletta

Galleria d'immagini

Cattedrale di Siena

Cattedrale di Orvieto

Chiesa di Santa Maria della Catena a Palermo

Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.

Duomo di Merano, interno con volte a reticolo.

Basilica di San Francesco, Assisi.

Chiesa di San Fortunato, Todi.

Cattedrale di Palermo.

Basilica di Sant'Andrea, Vercelli.

Basilica di San Petronio, Bologna.

Duomo di Aosta, Interno.

Basilica di Santa Maria Novella, Firenze.

Basilica di Santa Croce, Firenze.

San Francesco a Bologna.

Duomo di Firenze.

San Francesco e l'Immacolata di Messina.

Particolare della facciata della matrice di Erice.

Porta della Visitazione a Enna.

Facciata di Sant'Antonio da Padova in Acireale.

Cappella della Sacra Spina nella Cattedrale di Cagliari.

Abbazia di Fossanova, dove visse anche Tommaso d'Aquino.

Le varietà di Gotico

Chiostro del convento di Santa Maria del Gesù a Modica, esempio di architettura religiosa gotico-catalana.

In Italia il Gotico ha assunto svariate forme, che differiscono da zona a zona. Le tipologie maggiormente diffuse furono inizialmente le strutture in gotico normanno, le cui essenziali linee sono citate precocemente nel Regno di Sicilia, dove, in contesti ancora tipicamente romanici appaiono elementi caratteristici dello stile, quali i contrafforti esterni a vista, le colonne ad altissimo fusto o la volta a crociera a sezione acuta. I massimi esempi sono le cattedrali di Cefalù e di Monreale. In Italia centrale si assiste intorno al XIII secolo alla diffusione del *gotico Francescano*, legato principalmente alle chiese fondate dall'ordine medesimo e caratterizzate da ambienti a unica nave. In Toscana si assiste alla maggiore frammentazione stilistica, con varietà tipizzate in ambiti territoriali più compressi, come le singole estensioni civiche. Si assiste dunque alla presenza di gusti ispirati maggiormente allo stile transalpino nel senese e contemporaneamente ad una persistenza del gusto romanico, a sua volta fortemente legato ad elementi precedenti di epoca paleocristiana, che sfocia in uno stile personalissimo e innovativo nel fiorentino. Nell'Italia settentrionale il romanico influenza ancora con l'uso del mattone e il repertorio plastico dei maestri comacini. Verso la fine del periodo dello stile architettonico si assiste invece ad un fenomeno di *internazionalizzazione*, legato ai maggiori nuclei politici del tempo, la fine del XIV e per tutto il XV secolo:

la Spagna e la Francia. Quindi si assiste alla diffusione del gotico catalano nelle aree di influenza spagnola e del gotico fiammeggiante in quelle francesi. originale è la soluzione adottata dal gotico veneziano che fonde elementi del fiammeggiante con elementi romanici e greco-bizantini.

Di seguito una sintesi delle principali tipologie di gotico diffuse in Italia in ordine cronologico.

- Gotico Cistercense: il primo tipo di Gotico che riuscì a penetrare in Italia, ancora legato al Romanico. Es: Abbazia di San Galgano
- Gotico Francescano: gotico caratterizzato dall'ampiezza delle chiese, spesso a navata unica, per contenere sempre più fedeli. Es: Basilica di San Francesco
- Gotico Senese: stile molto legato al gotico francese, caratterizzato da una preziosità ed un'esuberanza decorativa, da facciate ricche di elementi gotici transalpini (cuspidi, pinnacoli, ghimberghe) e dallo slancio verticale degli edifici. Es Duomo di Siena, Duomo di Orvieto.
- Gotico Fiorentino: all'inizio caratterizzato dalla semplicità degli edifici, in seguito assumerà un aspetto prezioso ed esuberante. Caratteristica degli interni è il vuoto aereo delle navate e lo slancio verticale. Es. Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Basilica di Santa Croce, Basilica di Santa Maria Novella.
- Gotico Catalano: il gotico tipicamente spagnolo penetra in Italia mediante i domini aragonesi. Appartenente a edifici dalla fine del XIII fino al XVI secolo, caratterizzato da ampi archi a tutto sesto evidenziati da spesse cornici rette da mensoloni aggettanti, spesso inquadrati da un'altra cornice rettangolare, detta *alfiz*. Es. il campanile della Cattedrale di Piazza Armerina. Esiste una variante tipica dell'area a sud-est della Sicilia, il cosiddetto gotico chiaramontano, che prende il nome dalla famiglia Chiaramonte, principale feudataria della zona. Tale variante è in parte leggibile anche in alcuni edifici civili a Naro, Alcamo, Caccamo e negli altri territori già feudi dei medesimi.
- Gotico Lombardo: caratterizzato dall'uso del mattone come materiale da costruzione, da possenti contrafforti e dalle decorazioni in cotto (fa eccezione il duomo di Milano, in marmo di Candoglia e in stile gotico fiammeggiante) Es: basilica di San Francesco (Bologna)
- Tardogotico veneziano: caratterizzato dall'adozione del Gotico fiammeggiante, con complicati e spettacolari decorazioni a traforo, fogliame scolpito, ricchezza di statue ed uso di marmi. Es: facciata della Basilica di San Marco

Architettura

Volta costolonata (Palermo, chiesa di S. Maria della Catena).

L'architettura delle chiese gotiche italiane è molto varia. Le differenze tra il gotico italiano e il gotico transalpino ed europeo sono principalmente l'uso di decorazioni e fregi in marmi e pietre policromi, assente in altre parti d'Europa dove è preferito il marmo monocromatico; l'uso del "materiale nobile" anche in facciata, piuttosto che la sola pietra; il gusto classicista e l'attenzione all'armonia e all'equilibrio tra gli elementi che "frena" l'espansionismo verticale gotico; le grandi vetrate e il principio di annullamento delle pareti, capisaldi del gotico francese, furono rimpiazzati nel gotico italiano da più armoniose decorazioni ad affresco o talvolta da tardi mosaici; nello stile italiano, si privilegiava l'ampiezza della campata, che dava armonia e spaziosità all'interno, escludendo dunque le grandi altezze raggiunte altrove, eccettuate rare occasioni, come la basilica di Santa Chiara a Napoli o il Duomo di Milano; le maggiori rappresentazioni del gotico in Italia si vedono più nelle strutture civili che in quelle religiose, evidente segno dello spirito essenzialmente municipale italiano da un lato (difatti costruzioni quali il Castello Maniace di Siracusa, il Palazzo Vecchio a Firenze o il Palazzo Comunale di Pordenone parrebbero

confermare tale spirito) e un forte legame con il passato, il quale spesso - come a Roma, a Siracusa e nelle principali città di antica fondazione - era ancora evidente nei monumenti e nelle vestigia non ancora perdute con cui gli architetti si trovavano necessariamente a confrontarsi, dal punto di vista religioso.

Contrafforti (Palermo, chiesa di S. Maria della Catena).

L'architettura gotica italiana dunque si trova a metà tra elementi prettamente passati, come l'uso dell'affresco o l'ariosità delle navate basse e larghe spesso a unica campata, ed elementi transalpini che vengono citati, ma non necessariamente assimilati, come le guglie, i contrafforti, gli archi a sesto acuto, le volte costolonate. Un esempio unico è rappresentato nel Regno di Napoli angioino dove operarono maestranze francesi. Gli archi rampanti e i contrafforti venivano sovente celati, camuffati o del tutto eliminati. Così la Basilica di San Francesco ad Assisi presenta originalissimi ed eleganti avancorpi semicilindrici che sostituiscono le robuste forme rettangolari dei contrafforti, mentre nella basilica di Santa Maria Novella per evitare di usare archi rampanti esterni, si impostarono le chiavi di volta della navata centrale più in alto rispetto agli archi laterali, deviando così la spinta laterale della volta verso il basso. In Santa Croce Arnolfo di Cambio impostò sulle immense arcate e sulle finissime pareti della navata centrale una copertura a capriate senza l'ausilio di contrafforti. Spesso inoltre si adotta una pianta rettangolare per le campate delle navate laterali, a differenza di quelle quadrate della navata centrale per diminuire la spinta laterale e non usare archi rampanti.

Rosone (basilica di San Francesco d'Assisi).

Un'altra caratteristica dell'architettura gotica in Italia è la muratura. Se in Francia la parete è quasi totalmente abolita per far posto ad ampie vetrate colorate da dove deve filtrare la luce, in Italia si presentano ampie pareti con finestre non eccessivamente grandi, ma opportunamente lavorate per far entrare sufficiente luce, solitamente per non rinunciare alle vaste e continue superfici su cui affrescare grandi cicli pittorici. La necessità di ampie superfici pittoriche trova la sua massima espressione nella basilica di San Francesco d'Assisi, dove le pareti non hanno alcuna funzione strutturale, ma sono erette appositamente per il grande ciclo d'affreschi che le riempiono. Le spesse pareti inoltre avevano il vantaggio di mantenere una temperatura costante d'estate e d'inverno. Le rare eccezioni sono ancora la basilica di San Francesco a Bologna, la basilica di Santa Chiara a Napoli o il comparto absidale del Duomo di Enna.

Anche nella distribuzione interna degli spazi il gotico italiano tende a preferire stilemi più arcaici, come l'ariosità interna garantita da pochi pilastri o da colonne sostenenti larghi e bassi archi. I rari esempi sono per lo più fortemente influenzati dalle architetture francesi, come nel caso delle abbazie cistercensi, delle chiese francescane o quelle senesi in cui viene realizzata un'aula divisa da una selva di pilastri in numerose campate, di cui quelle delle navate laterali quadrate e quelle della navata centrale rettangolari.

Absidi

L'area presbiterale, nelle grandi cattedrali, è quella che per necessità religiose viene realizzata per prima. Questo permette dunque di stabilire una certa cronologia per la diffusione degli elementi gotici e nel contempo chiarisce perché determinate chiese, come la chiesa di Sant'Eligio Maggiore di Napoli ad esempio, presentino elementi puramente gotici nel presbiterio, mentre le navi appaiono già pertinenti a un primo rinascimento. Il comparto absidale delle cattedrali tende a riecheggiare acriticamente il gotico

francese, senza apportare sostanziali novità, e talvolta presentando anche il deambulatorio, corridoio caratteristico dell'arte sacra d'oltralpe dal XIII secolo. Questo è il caso della basilica di San Lorenzo Maggiore a Napoli, costruzione propriamente francese, su cui si aprono anche le ampie finestrate. Tali strutture sono spesso sostenute da archi rampanti o contrafforti, come nel caso del Duomo di Enna o della basilica di San Francesco a Bologna, spesso celati o appiattiti dall'uso del mattone o da fasce orizzontali che ne frenano il verticalismo. Diverso è il caso di talune basiliche che mantengono l'abside curva anziché poligonale, come il Duomo di Siena, che nonostante il corpo strutturalmente molto vicino alle cattedrali francesi. Quest'ultima, il Duomo di Orvieto, l'abbazia di San Galgano e molte altre architetture del gotico senese prediligono in effetti un'abside piatta. L'abside a pianta semicircolare è presente nella chiesa di Santa Maria Assunta a Randazzo, la basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, la chiesa di S. Maria di Maniace presso l'omonima abbazia di Bronte, la Commenda dei Cavalieri di Malta a Piazza Armerina, mentre la basilica di Sant'Antonio di Padova contempla una curiosa soluzione che riesce a rendere esternamente curvilinea l'abside di gusto gotico - poligonale, deambulata e con le relative cappellette - mediante un gioco di archi e serti murari che sostituiscono le piatte finestre.

Abside, interno (Santa Maria dello Spasimo, Palermo)

Facciate

Facciata della cattedrale di Siena.

La facciata nelle cattedrali è solitamente l'ultima cosa completata. Non a caso molti edifici ecclesiastici di notevoli dimensioni videro la conclusione della facciata con notevole ritardo - S. Maria del Fiore a Firenze e il Duomo di Milano furono completate solo nel XIX secolo - e spesso denunciano un cambio di genere o gusto in atto. Sono quindi poche le facciate originali compiute che si possano associare al gotico italiano e che siano particolarmente significative o rappresentative del genere. Due gli esempi più noti e scelti quali rappresentativi dello stile, sebbene siano gli unici casi ad avere un linguaggio architettonico simile: le cattedrali di Siena e di Orvieto. La faccia del duomo di Siena è la più antica tra le due e si presenta abbinata a un ricco repertorio iconografico. Progettata per la parte basamentale dallo scultore Giovanni Pisano che ne ricostruì in forme gotiche il piedicroce. Il modello d'ispirazione compositivo dei portali è forse la facciata della cattedrale di Chartres, nella loro disposizione e nelle pari altezze. I tre portali sono profondamente strombati e decorati nello sguancio da colonne ritorte e finemente scolpite. Gli archivolti sono sormontati da ghimberghe decorate da foglie rampanti. La decorazione è in stile gotico raggiante, come la cattedrale di Reims con nicchie cuspidate, numerose statue e gargouille. Il Pisano lavorò per la cattedrale fino al compimento del primo registro della faccia. Dopo numerosi cambi di progetto, la realizzazione della facciata superiore fu affidata a Camaino di Crescentino - si era detto anche Giovanni di Cecco nel 1376 -

Facciata della cattedrale di Orvieto.

che realizzò una facciata tricuspidale non tenendo conto delle proporzioni del registro inferiore, quasi come e fosse un coronamento. Al centro campeggia un grandissimo rosone, incorniciato da una serie di nicchie contenenti i busti degli antenati di Cristo. Il tutto è sormontato da un'imponente cuspide triangolare e fiancheggiato da due pinnacoli. due logge finemente cesellate sono affiancate ai due pinnacoli e sono anch'esse sormontate da due cuspidi triangolari più piccole. L'intera facciata è chiusa lateralmente da due imponenti contrafforti finemente decorati da statue, nicchie, doccioni e guglie e alleggeriti da finestre. La facciata fu terminata intorno al 1310, come attesta un documento che sollecita la realizzazione di un mosaico per la cuspide centrale.

Intorno allo stesso anno il senese Lorenzo Maitani cominciò i lavori per la facciata del Duomo di Orvieto. Egli realizzò, prendendo come spunto l'appena terminata facciata del Duomo di Siena un sistema tricuspidale che si rivelerà però più unitario. Infatti i moderni storici dell'arte considerano la facciata della cattedrale orvietana una versione perfezionata di quella senese. Essa è divisa in tre fasce verticali da quattro poderosi contrafforti. La zona inferiore è dominata dalla mole del portale centrale affiancata dai più piccoli portali centrali. Tutti e tre sono cuspidati e la ghimberga del portale centrale è un triandolo equilatero, mentre quelle dei portali laterali sono triangoli isosceli. Una sottile loggetta corre per quasi tutta la larghezza della facciata ed è interrotta dai contrafforti. Un piccolo ma cesellato rosone domina il registro superiore. Esso è inscritto in un quadrato formato da quabrilobi contenenti le teste dei re, che è allo stesso tempo inscritto in un altro quadrato i cui lati sono costituiti in basso dalla loggetta, e lateralmente ed in alto da nicchie contenenti statue. La cuspide centrale è anch'essa un triangolo equilatero. Le cuspidi laterali sono triangoli equilateri che sormontano quadrati. I quattro contrafforti terminano in altrettante guglie coniche. La particolarità decorativa della facciata sta nel fatto che è quasi interamente ricoperta di mosaici su fondo d'oro, quasi a riecheggiare le antiche tradizioni musive italiane.

Facciata della chiesa di Sant'Antonio di Padova ad Acireale.

Queste due soluzioni tuttavia costituiscono le uniche eccezioni alle facciate gotiche italiane, le quali, laddove complete, si presentano ancorate agli stilemi romanici, con la sola aggiunta di pilastri in facciata per sostenerne il peso. Raramente il campanile viene inglobato nel resto della facciata - solitamente invece sconnesso dalla chiesa, come nel caso della chiesa dell'Assunta ad Erice o gli eccezionali esempi del campanile giottesco della Santa Maria del Fiore e della San Martino di Randazzo, o più spesso attaccati al corpo della chiesa come per la basilica di San Francesco d'Assisi o la chiesa dei Francescani a Bolzano - come avviene nelle chiese francesi e tedesche: è il caso della basilica di Sant'Andrea di Vercelli o della cattedrale di San Lorenzo a Genova, ma esistono anche soluzioni piuttosto articolate e innovative, come nel caso della cattedrale di Palermo, forse unico caso in cui la facciata principale risulta essere quella laterale - anch'essa gotica, sebbene tarda e in gusto catalano - mentre l'ingresso alla nave centrale risulta fuso con il tessuto urbano da grandiosi archi rampanti. La facciata appare decorata da singolari cornici che disegnano una facciata nella facciata, imitante i modelli orientali, ben noti agli architetti veneziani della chiesa di San Giovanni in Bragora o nel massimo esempio del genere - un gotico "orientaleggiante" - ossia la facciata tardo-gotica del San Marco. Tale gusto, influenzato certamente dai rapporti di natura commerciale con l'Impero bizantino, era evidente anche nella prima facciata del Duomo di Messina, rifatta però già in seguito al terremoto della Calabria meridionale del 1783, quindi dal sisma del 1908 e dal bombardamento del 1943. Tuttavia, a parte gli esempi predetti e poche altre varianti, il modello principale era dettato dal gusto romanico precedente, con la variante di piccoli accorgimenti, quali l'apertura del rosone sopra l'ingresso, la strombatura del portale, la presenza di contrafforti in facciata. Un valido esempio di tale modello lo troviamo nella chiesa di Sant'Anastasia di Verona, in cui è perfettamente leggibile, a differenza delle chiese

francesi o tedesche, la differenza di altezze delle navate, chiuse da soffitti a spioventi. Altre varianti sono a spiovente semplici, con ricchi portali elaborati e rosoni ad intreccio di colonnette, come la chiesa di Sant'Agostino di Trapani. Una forma sempre derivata da modelli romanici è la facciata rettangolare, priva di differenze tra le navi, caratterizzata da un portale centrale strombato e riccamente decorato, un rosone e bande orizzontali ottenute da pietre o marmi di colori diversi. Seguono l'esempio la basilica di Santa Maria di Collemaggio, il duomo e la chiesa di San Giovanni Battista ad Atri, il santuario di Santa Maria di Stignano presso San Marco in Lamis.

Decorazione

Finestra bifora (duomo di Siena).

Comparto plastico ed architettonico (Pisa, S. Maria della Spina).

In Francia il genere gotico di costruzione imponeva di ridurre al minimo le pareti per aprire grandi finestre, dando alle strutture un aspetto diafano. In Italia si rinunciò a tutto questo per non permettere che la struttura perdesse tutta la sua monumentalità ed imponenza. Questo non limitò la possibilità e l'estro decorativo, che conosce invece diverse modalità di notevole effetto, sfruttando la possibilità di pietre policrome - spesso si preferivano le diverse venature del marmo, ma talora anche le calcareniti, i graniti, il basalto o persino la pietra lavica Quest'ultima conosce un uso imperante nelle città etnee, Chiese come le cattedrali di Siena e di Firenze fecero un largo impiego dei marmi policromi, prevalentemente con bande orizzontali che ne ricoprono le pareti. Un sapiente uso delle finestre ne fece un oggetto di notevole impatto decorativo, con prevalenza di bifore e trifore, ma con esempi anche piuttosto azzardati di quadrifora (ad esempio nel presbiterio del duomo di Orvieto) o le polifore del duomo di Milano.

Interno e cicli pittorici (basilica di San Francesco d'Assisi).

Invetriata (duomo di Siena).

L'uso delle sculture in facciata è mediato ancora dal repertorio romanico che influenza anche sulla "parsimonia" decorativa delle fabbriche gotiche italiane, ma non mancano notevoli opere del repertorio plastico italiano, le quali, a partire dalle scuole artistiche del Meridione operanti presso la coorte di Federico II, si ispirano a modelli della statuaria classica, raggiungendo notevoli livelli di realismo. In particolare si distinse l'opera di Giovanni Pisano e della sua scuola i quali scolpirono per il Duomo di Siena il ciclo dei profeti e delle sibille della facciata e gli apostoli al sommo dei contrafforti. A farle eco, la facciata della cattedrale di Orvieto presenta pure un ricco apparato plastico sui quattro basamenti dei contrafforti della facciata, costituito da altorilievi narranti le storie della genesi e terminanti nel Giudizio Universale,

opera di Lorenzo Maitani. Al Maitani sono anche attribuite anche delle sculture bronzee e il gruppo plastico della maestà nella lunetta del portale centrale. Il repertorio del duomo di Milano è senza dubbio il più ricco, per le ragioni più volte espresse, ed è composto da più di 3400 statue, fra cui 96 Giganti al sommo dei contrafforti che reggono i doccioni i quali sono le più antiche statue del duomo, oltre a quelle dei ricchi portali delle due sagrestie e le decorazioni del deambulatorio. Un ricco repertorio plastico è pure presente nell'avancorpo della cattedrale di Palermo, mentre in genere la ricchezza compositiva scultorea si limitava quasi al solo portale.

Ampio spazio invece era dato alla pittura. Internamente infatti molte basiliche erano decorate da complessi cicli di affreschi. Il più rappresentativo è forse costituito dal ciclo della basilica di San Francesco d'Assisi, realizzato dai maestri Giotto e Cimabue, tra i più importanti rappresentanti della pittura italiana due e trecentesca. Il primo affrescò le pareti dell'unica navata con le storie della vita di San Francesco ed il coro, mentre il secondo affrescò i bracci del transetto e la volta del presbiterio. Cimabue già fu presente per la realizzazione del comprensorio pittorico della basilica inferiore, assieme al gruppo dei senesi. Le grandi superfici affrescate si riconoscono in molti templi, quali per esempio le basiliche di Santa Maria Novella e di Santa Croce a Firenze, che ornarono le loro cappelle con stupendi cicli pittorici eseguiti dai più noti artisti dell'epoca. La pittura conosce una fresca aria di novità grazie ai pittori del centro-nord i quali iniziano la strada per il naturalismo pittorico, mentre al sud e in Sicilia si preferisce l'eleganza e la ricercatezza della composizione bizantina, con poche significative varianti, quali ad esempio l'uso del campo azzurro invece del campo dorato. Tra gli esempi più significativi la chiesa di Sant'Andrea a Castiglione o il priorato di Sant'Andrea non lungi Piazza Armerina.

La predilezione nei confronti della pittura su fresco non permise un grande sviluppo dell'arte dell'invetriatura, che tutto cionondimeno produce notevoli esempi sebbene ad opera di maestranze estere. È il caso del ciclo di vetrate istoriate nella basilica di San Francesco d'Assisi eseguite da maestranze tedesche. Tuttavia sono presenti anche realizzazioni locali, come la vetrata del Duomo di Siena eseguita nel 1288 da Duccio di Buoninsegna il quale, studiando in Francia, volle importare il gusto del gotico francese in Italia, personalizzandolo con apporti di notevole eleganza. Altri cicli noti sono presenti nella basilica di Santa Croce di Firenze e nella tardogotica cattedrale, nonché ad Orvieto la vetrata della redenzione realizzata da Lorenzo Maitani. Altri cicli invetriati dovettero pure esistere in diverse chiese gotiche e tardo-gotiche italiane, ma spesso non sono sopravvissute ai secoli e alle modifiche umane.

Architetti

Data la scarsa rilevanza che in passato si diede all'arte gotica (lo stesso termine *gotico* viene da goto e indica un disprezzo per un'arte considerata barbarica), gli scarsi documenti pervenutici e anche la mancanza di firme sulle chiese tranne in rare occasioni, spesso i nomi degli architetti delle chiese gotiche italiane sono caduti nell'oblio, tuttavia almeno in alcuni casi si è potuto risalire a diversi autori anche piuttosto noti. Nel corso del XIII secolo appaiono dunque i nomi di tal Marco da Brescia come architetto della basilica di San Francesco a Bologna, di Giovanni Pisano quale autore del piedicroce del duomo di Siena e della facciata inferiore, di Giotto architetto a Firenze per il campanile e a Padova per la cappella Scrovegni, nel 1310 quindi appaiono Lorenzo Maitani per la facciata del duomo di Orvieto e Simone del Pozzo per l'alto campanile (raggiunse quasi i cento metri) della cattedrale di Catania. In seguito a Firenze, per la basilica di Santa Croce e per il progetto iniziale della Santa Maria del Fiore, conosciamo Arnolfo di Cambio, mentre più cospicuo è l'elenco di architetti susseguitisi per la realizzazione del duomo di Milano a partire dalla sua fondazione nel 1386. Essi appaiono in parte transalpini ma soprattutto italiani: Simone d'Orsenigo, Nicolas de Bonaventure, Jean Mignot, Jacques Coene, Enrico di Gmünd (i quali operarono solo per breve tempo) e Gabriele Stornaloco. A Palermo emerge la figura di Matteo Carnilivari, attivo nella capitale del Regno tra gli anni 1487-1493 e autore del Palazzo Abbatellis. Antonio di Vincenzo operò per la basilica di San Petronio a Bologna, mentre alcuni autori più tardi, in pieno rinascimento, ancora realizzarono attardamenti gotici. È il caso di Bernardo Rossellino, architetto del Duomo di Pienza: papa Pio II chiese all'architetto,

essendo appena ritornato da un viaggio in Austria, di edificare a Pienza una chiesa come quelle che aveva visto nel paese alpino. Rossellino edificò così una *hallenkirche*, ovvero una chiesa in stile gotico tedesco, a sala, con tre navate di eguale altezza, deambulatorio e cappelle radiali.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Gotico italiano

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **cattedrali e basiliche gotiche italiane (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic_churches_in_Italy?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Cattedrali_e_basiliche_gotiche_italiane&oldid=131902992"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 5 feb 2023 alle 10:58.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Cattedrale di Santa Maria del Fiore

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **cattedrale metropolitana di Santa Maria del Fiore**, conosciuta comunemente come **duomo di Firenze**, è la principale chiesa fiorentina, simbolo della città ed uno dei più famosi d'Italia; quando fu completata, nel Quattrocento, era la più grande chiesa al mondo[1], e può vantare ancora oggi il primato assoluto della più grande cupola in muratura. Essa sorge sulle fondazioni dell'antica cattedrale di Firenze, la chiesa di Santa Reparata, in un punto della città che ha ospitato edifici di culto sin dall'epoca romana.

La costruzione del Duomo, ordinata dalla Signoria fiorentina, inizia nel 1296 e termina dal punto di vista strutturale soltanto nel 1436. I lavori iniziali furono affidati all'architetto Arnolfo di Cambio per poi essere interrotti e ripresi numerose volte nel corso dei decenni (da Giotto, Francesco Talenti e Giovanni di Lapo Ghini). Al completamento della cupola del Brunelleschi seguì la dedicazione da parte di papa Eugenio IV il 24 marzo 1436. L'intitolazione a Santa Maria del Fiore avvenne in corso d'opera, nel 1412.

La pianta del Duomo è composta da un corpo di basilica a tre navate saldato ad un'enorme rotonda triconca che sorregge l'immensa cupola del Brunelleschi, la più grande cupola in muratura mai costruita. Al suo interno è visibile la più grande superficie mai decorata ad affresco: 3600 m², eseguiti tra il 1572-1579 da Giorgio Vasari e Federico Zuccari. Alla base della lanterna in marmo, è presente una terrazza panoramica sulla città posta a 91 metri da terra. La facciata del Duomo in marmi policromi è di epoca moderna, risale infatti al 1887 ad opera di Emilio de Fabris, ed è un importante esempio di stile neogotico in Italia.

È la cattedrale dell'arcidiocesi di Firenze e può contenere fino a trentamila persone[2]; ha la dignità di basilica minore[3] ed è monumento nazionale italiano.

Indice

Storia
- Gli edifici preesistenti
- Il nuovo cantiere

Basilica Cattedrale Metropolitana di Santa Maria del Fiore

Stato	Italia
Regione	Toscana
Località	Firenze
Indirizzo	Piazza del Duomo, 50122 Firenze FI, Italy
Coordinate	43°46′23″N 11°15′25″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Maria
Arcidiocesi	Firenze
Consacrazione	25 marzo 1436
Architetto	Arnolfo di Cambio, Filippo Brunelleschi, Andrea Pisano, Francesco Talenti e Giotto
Stile architettonico	gotico, rinascimentale, neogotico

La costruzione del campanile e del corpo basilicale
La questione della cupola
La lanterna e il ballatoio
La dedicazione e altri avvenimenti storici
Descrizione
Principali dimensioni della cattedrale
Esterno
Facciata
Fianco meridionale
Fianco settentrionale
Zona absidale
Interno
Controfacciata
Navate
Coro
Tribune
Sagrestie
La decorazione interna della cupola
Organi a canne
Il livello sotterraneo
Astronomia in cattedrale
Confraternite
Opere già in Duomo
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Inizio costruzione	8 settembre 1296
Completamento	1471 (cupola), 1887 (facciata), 1903 (porte bronzee)
Sito web	duomo.firenze.it/ (https://duomo.firenze.it/)

Storia

Gli edifici preesistenti

Il centro religioso di Firenze era nell'Alto Medioevo tutt'altro che baricentrico, essendosi sviluppato nell'angolo nord-est dell'antica cerchia romana. Come tipico dell'epoca paleocristiana le chiese erano state infatti costruite, anche a *Florentia*, a ridosso delle mura e solo nei secoli successivi furono inglobate nella città. La prima cattedrale fiorentina fu San Lorenzo, dal IV secolo, e successivamente, forse nel VII secolo, il titolo passò a Santa Reparata, la primitiva chiesa che si trova sotto il Duomo e che all'epoca era ancora fuori dalle mura. In epoca carolingia la piazza era un misto di potere civile e religioso, con la residenza del margravio accanto alla sede del vescovo (più o meno sotto il palazzo Arcivescovile) e la cattedrale. Nel 1078 Matilde di Canossa promosse la costruzione della *cerchia antica* (come la chiamò Dante), inglobando anche Santa Reparata e la primitiva forma del Battistero di San Giovanni, risalente al IV o V secolo[5].

Possibile ricostruzione della facciata dell'antica cattedrale di Santa Reparata[4]

Alla fine del XIII secolo la *Platea episcopalis*, il complesso episcopale fiorentino, presentava rapporti spaziali completamente differenti. La piazza San Giovanni era poco più di uno slargo tra il palazzo Vescovile e il Battistero di San Giovanni, allora vero fulcro del complesso, appena completato con il suo attico e il tetto in marmo a piramide ottagonale. Ad est, a ridosso di quella che venne chiamata poi *Porta del Paradiso*, si trovava il portico della chiesa di Santa Reparata, che disponeva all'estremità orientale di un vero e proprio coro armonico munito di due campanili[5].

A nord-est sorgevano anche l'antica chiesa di San Michele Visdomini, poi spostata più a nord, che si trovava sullo stesso asse Duomo-Battistero, e il più antico "Spedale" fiorentino; a sud sorgevano le abitazioni dei Canonici, organizzate intorno a un chiostro centrale. Lo spazio religioso assolveva, come normale all'epoca, anche funzioni civiche, come le nomine dei cavalieri, le assemblee popolari, la lettura dei messaggi delle autorità, le consacrazioni al Battista dei prigionieri di guerra, ecc.[5]

Coerenza stilistica fra Santa Maria del Fiore, il Campanile e il Battistero

Tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo Firenze visse un picco di fioritura politica e culturale, che culminò con vasti progetti urbanistici, quali la creazione di un nuovo polo civico legato al potere politico, poi detto piazza della Signoria, l'ampliamento della cinta urbana (1284-1333) e la costruzione di una nuova cattedrale, di sufficiente grandezza e importanza rispetto al nuovo contesto cittadino[5]. Santa Reparata infatti, pur antica e veneranda, non era più adeguata alla città in fortissima espansione, ricca e potente, che aveva appena regolato i suoi conti con la rivale Siena (Battaglia di Colle Val d'Elsa, 1269) e imposto, sia pure a fatica, la sua egemonia nel caotico scacchiere toscano. Santa Reparata veniva descritta dal Villani come «molto di grossa forma e piccola a comparazione di sì fatta cittade» e nei documenti del comune come «Cadente per estrema età». Nel 1294, dopo aver provato a ingrandire e consolidare Santa Reparata, infine il governo cittadino decise la ricostruzione completa della chiesa, con dimensioni tali da eclissare le cattedrali delle città avversarie, tra cui Pisa e Siena in primis. Sulla ricchezza della fabbrica venne dunque posto un particolare accento, in modo da rappresentare l'icona della potenza cittadina[5].

Il nuovo cantiere

Fu incaricato del nuovo cantiere Arnolfo di Cambio, l'architetto delle nuove mura, già impegnato in un vasto programma unitario di rinnovo degli edifici religiosi e civili della città (aveva probabilmente lavorato alla vasta basilica di Santa Croce e nello stesso torno di tempo dirigeva la costruzione del Palazzo della Signoria)[6]. Il cardinale Pietro Valeriano Duraguerra, legato di papa Bonifacio VIII, pose solennemente la prima pietra della nuova basilica nella festa della Natività della Madonna del 1296 (8 settembre). Il Villani racconta che essa venne dedicata alla Madonna "del fiore"; il mosaico in controfacciata raffigurante l'*Incoronazione di Maria* e il ciclo scultoreo di Arnolfo di Cambio sulla facciata esterna, con le *Storie della Vergine*, farebbero ritenere attendibile che sull'esempio delle Cattedrali gotiche francesi la

Schema dell'evoluzione della pianta di Santa Maria del Fiore basata sulle ipotesi di Camillo Boito

nuova Cattedrale fosse stata intitolata a Maria, ma dai documenti d'Archivio Opera risulta che il vecchio titolo di Santa Reparata fu usato ufficialmente fino al XV secolo e anche i cittadini continuarono a chiamarla con il vecchio titolo almeno fino al 1412, quando un decreto della Signoria impose l'obbligo della nuova denominazione.[6][7] Ambiguo è il significato del "fiore": forse è un riferimento al giglio dell'Annunciazione dell'Angelo alla Madonna, forse allo stemma di Firenze o all'origine stessa del nome latino della città "Fiorenza". Se la dedicazione a Maria "del Fiore" fosse successiva all'inizio del cantiere, si potrebbe pensare a una citazione dei versi 7-9 del XXXIII Canto della terza Cantica (Paradiso) della Divina Commedia di Dante Alighieri (1321 ca.): "Nel ventre tuo si raccese l'amore,/ per lo cui caldo ne l'etterna pace/ così è germinato questo fiore". Il fiore sarebbe quindi un riferimento alla rosa dei beati o al Salvatore.

I lavori iniziarono con lo scavo delle fondazioni, poi con l'elevazione dei muri delle navate laterali; si procedette così per lasciare il più a lungo possibile la chiesa di Santa Reparata in grado di funzionare come cattedrale. Sono ancora in discussione sia la questione della reale esistenza di un progetto di Arnolfo di Cambio, sia della sua visibilità nella struttura odierna: alla luce dei pochi ed incompleti scavi condotti non è possibile dare una risposta certa, ma nel complesso è innegabile che alcuni caratteri della cattedrale attuale paiano fortemente arnolfiani anche se furono eseguiti da altri capomastri, quindi l'esistenza di un progetto originario è probabile[6].

Santa Maria del Fiore secondo il presunto progetto di Arnolfo, o forse dello stesso autore degli affreschi, Andrea di Bonaiuto, affreschi del 1369 - 50 anni prima della realizzazione della cupola (Cappellone degli Spagnoli, Santa Maria Novella)

Esiste una rappresentazione particolarmente antica del progetto della nuova cattedrale nell'affresco della *Chiesa trionfante* di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella; l'edificio, già provvisto di cupola e con le absidi rispecchia forse il modello ligneo presentato da Arnolfo. Non mancano, comunque, le perplessità: il campanile, troppo simile a quello veramente realizzato, è più tradizionalmente "spostato" nell'area absidale; la cupola, seppure gotica nell'ornamentazione, è una tradizionale cupola semisferica, senza tamburo; forse riflette, più che il modello di Arnolfo, quello presentato all'Opera dallo stesso autore dell'affresco.

Arnolfo quindi doveva aver già pensato a una chiesa dotata di una grande cupola, ispirata al modello romano di Santa Maria della Rotonda (il Pantheon), e con l'intento di superare le dimensioni del Battistero. Nonostante alcune incertezze dei critici, gli scavi hanno confermato che le prime fondazioni che sia possibile attribuire a Santa Maria del Fiore si trovano sotto l'attuale facciata (il cosiddetto *muro 100*) e sotto i muri laterali, estendendosi poi a sud della facciata. Viene così confermata l'ipotesi che Arnolfo avesse progettato una chiesa larga quanto l'attuale, seppur con asse ruotato pochi gradi più a sud, e munita di un campanile isolato a sud della facciata. Il prospetto di Santa Reparata appariva allargato di circa dieci metri e inglobava a destra alcune case dei canonici e a sinistra l'antico campanile, che venne completamente demolito solo nel 1356[6]. L'esiguo spessore di queste fondazioni rende probabile un'altezza progettata assai inferiore a quella poi raggiunta. La facciata fu subito iniziata, nonostante secondo la prassi fosse un elemento generalmente posposto rispetto alla costruzione di altre parti della chiesa, perché con la demolizione della prima campata di Santa Reparata, decisa per lasciare maggiore spazio al Battistero, si rese necessario chiudere l'antica chiesa in modo da garantirne un uso provvisorio più lungo possibile.

Anche il grande ballatoio sporgente, pur essendo stato eseguito materialmente da Francesco Talenti, è un indizio di carattere tipicamente arnolfiano. I critici lo accostano al cornicione di Santa Croce (tradizionalmente attribuitogli) ed a quello di altre opere analoghe come il Duomo di Orvieto e quello di

Siena. In particolare, Angiola Maria Romanini sottolineò come il cornicione-ballatoio sia una *costante immancabile [...] in tutte le architetture arnolfiane*.

Alla morte di Arnolfo (1302), contemporanea a quella di altri promotori del cantiere, come il Vescovo Monaldeschi e il cardinale Matteo d'Acquasparta, legato papale, i lavori subirono un rallentamento e furono in seguito sospesi per circa 30 anni.

La costruzione del campanile e del corpo basilicale

Il campanile di Giotto

Dopo la morte di Arnolfo di Cambio i lavori si arrestarono a tempo indeterminato. Nel 1330 il ritrovamento sotto Santa Reparata delle reliquie del venerato vescovo di Firenze, san Zanobi, diede nuovo impeto alla costruzione. L'Arte della Lana, che aveva ricevuto l'incarico di sovrintendere alla costruzione, nel 1334 affidò la direzione dei lavori a Giotto, assistito da Andrea Pisano. Giotto si concentrò sul Campanile di cui fornì un progetto (un disegno conservato nell'Opera del Duomo di Siena ne è probabilmente un riflesso; anche il programma iconografico dei rilievi basamentali è almeno in parte suo) e riuscì ad iniziare la costruzione, ma morì dopo soli 3 anni nel 1337. Andrea Pisano continuò i lavori, anch'egli soprattutto sul campanile, ma morì con l'arrivo della peste nera nel 1348 e i lavori furono di nuovo bloccati[6].

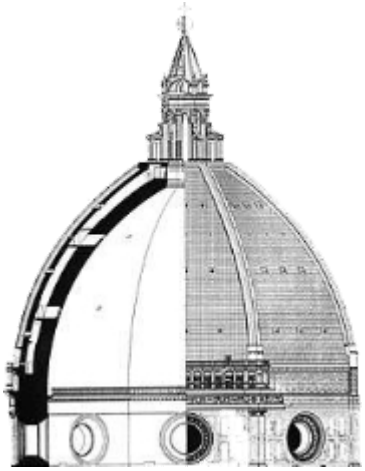
Non si aspettò molto per riprendere i lavori e già nel 1349 il progetto passò a Francesco Talenti, al quale si deve il completamento del campanile e, dal 1356, la ripresa dei lavori alla basilica. Un anno prima l'Opera aveva richiesto all'architetto un modello per vedere «come deono istare le cappelle di dietro», ed è a quella data che si attribuisce l'ingrandimento del progetto arnolfiano: senza modificare la larghezza della navata, già in larga parte abbozzata, fu ridotto il numero delle campate, facendole a pianta pressoché quadrata, in luogo delle tradizionali campate a pianta rettangolare di matrice gotica, quindi ora più grandi e più alte. Il Talenti realizzò entro il 1364 le prime tre, prima di essere dimesso dai lavori, a causa di critiche, dibattiti e minacce con gli Operai (i responsabili dell'Opera del Duomo), che proposero di multarlo per costringerlo ad essere più presente sul cantiere[6].

Nel 1364 una commissione in cui partecipavano, fra gli altri, Neri di Fioravante, Benci di Cione Dami e Andrea di Cione, Taddeo Gaddi e Andrea di Bonaiuto, approvò il progetto definitivo della zona absidale, aumentando il diametro della cupola da 36 a 41 metri e prevedendo il tamburo con grandi occhi, su proposta di Giovanni di Lapo Ghini. Quest'ultimo ottenne il ruolo di responsabile della costruzione dopo il Talenti e a lui è riferita la costruzione di quasi tutta la struttura delle navate[6].

Il Talenti venne tuttavia richiamato come capomastro nel 1370, quando ormai anche la forma e la misura delle absidi era stata decisa. Le navate furono completate con la copertura nel 1378 di quella centrale nel 1380 di quelle laterali[6]. Entro il 1421 vennero eseguite le tribune e il tamburo; restava solo da costruire la cupola[6].

La questione della cupola

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Cupola del Brunelleschi****.*

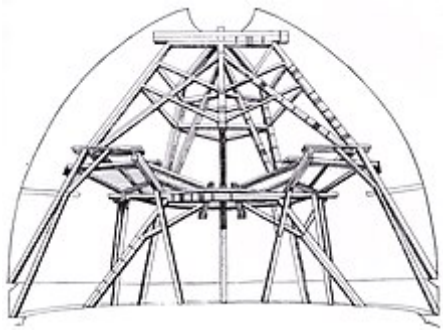


Lo schema della cupola secondo la ricostruzione arbitrariamente regolarizzata da Giovan Battista Nelli

Era rimasta nella cattedrale una grande cavità larga 43 metri e posta su un tamburo ad un'altezza di circa 60 metri[8], della cui copertura nessuno, fino ad allora, si era ancora posto il problema di trovare una soluzione concreta, sebbene per tutta la seconda metà del Trecento si fosse sviluppato un appassionato dibattito[6].

Nel 1418 fu indetto un concorso pubblico per la progettazione della cupola, o anche solo di macchine atte al sollevamento di pesi alle altezze mai raggiunte prima da una costruzione a volta, cui parteciparono numerosi concorrenti. Il concorso, generalmente considerato come l'inizio dei lavori alla cupola, non ebbe alcun vincitore ufficiale: il cospicuo premio messo in palio non fu infatti assegnato. Si misero tuttavia in luce due artisti emergenti che si erano già scontrati nel concorso per la porta nord del battistero del 1401: Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti. Tracce d'archivio riportano come Brunelleschi predispose un modello e fece una prova generale per la costruzione della cupola senza centina nella chiesa di San Jacopo Soprarno. Si stabilì dunque che si cominciasse a costruire la cupola fino all'altezza di trenta braccia e poi si decidesse come continuare, in base al comportamento delle murature. L'altezza indicata non era casuale, ma era quella alla quale i mattoni avrebbero dovuto essere posati ad un angolo tale (rispetto all'orizzontale) da non poter essere trattenuti al loro posto dalle malte a lenta presa conosciute dai muratori dell'epoca (la tecnica romana della "pozzolana" non era più in uso) con conseguente rischio di crolli.

Brunelleschi adottò una soluzione altamente innovativa, predisponendo una doppia calotta autoportante durante la costruzione, senza ricorrere alla tradizionale centina. Dopo essersi liberato del rivale con uno stratagemma[9], Brunelleschi ebbe il campo libero per occuparsi del grandioso progetto, risolvendo via via tutte le difficoltà che questo comportava: dalla costruzione di gru e carrucole, alla predisposizione di rinforzi, dall'organizzazione del cantiere alla decorazione esterna, che venne risolta con la creazione dei suggestivi 8 costoloni in marmo[10].



Ricostruzione dei ponteggi interni della cupola, in un disegno di Giovan Battista Nelli

La cupola interna appare di spessore enorme (due metri e mezzo alla base), mentre quella esterna è più sottile (inferiore ad un metro), con l'unica funzione di proteggere la cupola interna dalla pioggia e farla apparire, secondo le parole dell'architetto, *più magnifica e gonfiante* all'esterno. La disposizione dei mattoni a *spina di pesce* serviva soprattutto a creare un appiglio per le file dei mattoni in modo da impedirne lo scivolamento fino alla presa della malta. Per la complessità dell'impresa e lo straordinario risultato ottenuto, la costruzione della cupola è considerata la prima, grande affermazione dell'architettura rinascimentale[10].

La lanterna e il ballatoio

Per realizzare la lanterna fu bandito un nuovo concorso, vinto anche questa volta da Brunelleschi, con un progetto sempre basato sulla forma ottagonale che si ricollega con le colonne e gli archi alle linee dei costoloni bianchi della cupola. La costruzione della lanterna iniziò nel 1446, pochi mesi prima della scomparsa dell'architetto. Dopo un lungo periodo di stallo, durante il quale vennero anche proposte numerose modifiche, fu terminata definitivamente da Michelozzo nel 1461. In cima alla copertura a cono fu posta nel 1468 una grande sfera dorata opera di Verrocchio. La croce fu poi applicata tre anni dopo[10].

Modello ligneo della lanterna erroneamente attribuito a Filippo Brunelleschi, attualmente esposto presso il Museo dell'Opera del Duomo.[11]

La sfera cadde nel 1492 e di nuovo durante una tempesta la notte del 17 luglio 1600. Un disco di marmo bianco sul retro di Piazza del Duomo ricorda ancora il punto dove si arrestò la sfera, che fu sostituita con quella, più grande, che si può ammirare ancora oggi (ricollocata nel 1602)[12].

La decorazione con il ballatoio, visibile solo sullo spicchio di sud-est, fu progettata tra il 1502 e il 1515 da Baccio d'Agnolo e Antonio da Sangallo il Vecchio. Prima di realizzare gli altri sette spicchi si chiese un parere a Michelangelo, in quel periodo a Firenze. Il maestro disapprovò però il progetto dichiarando che faceva sembrare la cupola "*una gabbia pe' i grilli*", e infatti non venne più continuato, lasciando quelle pareti murarie tuttora incompiute[13].

La dedicazione e altri avvenimenti storici

I lavori terminarono nel 1436 e la chiesa fu solennemente dedicata da Papa Eugenio IV il 25 marzo, capodanno fiorentino[10]. Da quel momento la chiesa fu usata ininterrottamente per le più importanti celebrazioni fiorentine, quale luogo d'assemblea oltre che di culto. Qui si tenevano le letture pubbliche della *Divina Commedia* e qui si svolse il Concilio di Firenze del 1438-1439 portato a Firenze da Cosimo il Vecchio con tutti i mezzi, che sancì la riunificazione fra la chiesa latina, rappresentata da Papa Eugenio IV, e quella bizantina, rappresentata dall'Imperatore Giovanni VIII Paleologo e dal patriarca Giuseppe[14].

Nel 1441 Leon Battista Alberti, approfittando della presenza in città della corte pontificia di Eugenio IV e di molti dotti, tenne il *Certame Coronario* in difesa della letteratura in volgare[14]. Il momento più tragico della storia del Duomo si ebbe con la Congiura dei Pazzi, quando fu teatro del brutale assassinio di Giuliano de' Medici e del ferimento di suo fratello maggiore Lorenzo, il futuro "Magnifico". Il 26 aprile 1478, dei sicari si appostarono durante la messa per colpire i rampolli di casa Medici, su mandato della famiglia dei Pazzi appoggiata da papa Sisto IV e da suo nipote Girolamo Riario, tutti interessati a bloccare l'egemonia medicea. Giovan Battista da Montesecco però, che avrebbe dovuto uccidere Lorenzo, si rifiutò di agire in un luogo consacrato e fu sostituito da un sicario di minor esperienza. Mentre Giuliano cadeva sotto le numerose coltellate, Lorenzo riuscì a fuggire nella sacrestia barricandovisi dentro. La popolazione fiorentina, favorevole ai Medici, si accanì dunque contro gli assassini e sui loro mandanti. In giornate molto drammatiche, la folla inferocita linciò e fece impiccare sommariamente la maggior parte dei responsabili.

La Medaglia della congiura dei Pazzi di Bertoldo di Giovanni (1478) con raffigurato in scala il coro di Filippo Brunelleschi ripreso da sud: si notino la recinzione del 1439, il badalone al centro e l'altare maggiore del 1437 all'estrema destra.

A partire dal 1491, inoltre, Girolamo Savonarola, frate del convento di San Marco, pronunciò in Santa Maria del Fiore le sue famose prediche, improntate all'assoluto rigorismo morale e ispirate da un grande fervore religioso, durante le quali esprimeva tutto il suo disgusto per la decadenza dei costumi, per il rinato paganesimo e per la sfrontata ostentazione della ricchezza.

Descrizione

Santa Maria del Fiore colpisce per le dimensioni monumentali e per il suo apparire come monumento unitario, soprattutto all'esterno, grazie all'uso degli stessi materiali: marmo bianco di Carrara, verde di Prato, rosso di Maremma e il cotto delle tegole. A un'analisi più accurata ciascuna delle parti rivela notevoli diversità stilistiche, dovute al lunghissimo arco di esecuzione temporale, dalla fondazione al completamento ottocentesco[15].

Principali dimensioni della cattedrale

Parametro	Misura[16]
Lunghezza esterna	166 m[17] circa
Altezza delle volte	45 m[17] circa
Altezza interna della cupola	90 m[18]
Altezza esterna della cupola, compresa la croce sulla lanterna	116,5 m[17]
Altezza della lanterna	21 m[17]
Larghezza esterna delle navate	43 m circa[17]
Larghezza esterna del tamburo della cupola	54,8 m[17]
Diagonale maggiore interna della cupola	45,50 m[17]
Larghezza esterna del transetto	95 m circa[17]
Superficie dell'edificio (esclusa cripta di Santa Reparata)	8,300 m^2[17]
Numero gradini alla salita della cupola	463

La facciata in costruzione con le due opzioni di coronamento: piano (navata di destra) e cuspidato (navata di sinistra)

Esterno

Facciata

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Facciata di Santa Maria del Fiore*** *e* ***Decorazione della facciata di Santa Maria del Fiore***.

La facciata

La facciata della cattedrale era rimasta incompiuta, essendo presente solo la parziale costruzione decorativa risalente ad Arnolfo di Cambio. Già nel 1491 Lorenzo il Magnifico aveva promosso un concorso per il completamento, ma non fu trovata attuazione. Nel 1587, sotto Francesco I de' Medici, la parte decorativa esistente venne distrutta su proposta di Bernardo Buontalenti, che avanzò un suo progetto più "moderno", tuttavia mai realizzato. Nei secoli successivi la cattedrale venne dotata di facciate effimere in occasione di importanti celebrazioni, e fu solo nel 1871 che, dopo un concorso internazionale, vivaci discussioni e aspri dibattiti, si iniziò a costruire una facciata vera e propria, su progetto di Emilio De Fabris che alla sua morte fu continuato da Luigi del Moro fino alla conclusione dei lavori nel 1887[10].

Il tema iconografico della decorazione riprende sia il ciclo mariano dell'antica facciata arnolfiana che quello del campanile con il tema del Cristianesimo come motore del mondo. Nelle nicchie dei contrafforti si trovano, da sinistra, le statue del cardinale Valeriani, del vescovo Agostino Tinacci, di papa Eugenio IV che dedicò la chiesa nel 1436 e di sant'Antonino Pierozzi, vescovo di Firenze[10]. Nel timpano della cuspide centrale la *Gloria di Maria* di Augusto Passaglia e nella galleria la *Madonna col Bambino* e i *Dodici Apostoli*. Alla base del coronamento, oltre il rosone, i riquadri con i busti dei grandi artisti del passato e al centro del timpano un tondo con il *Padre Eterno*, pure del Passaglia[19].

Le tre grandi porte bronzee di Augusto Passaglia (la maggiore centrale e quella laterale sinistra) e di Giuseppe Cassioli (quella di destra) risalgono al periodo dal 1899 al 1903 e sono decorate con scene della vita della Madonna. Quella di Cassioli in particolare fu opera molto sofferta: avendo nei lunghi anni di lavoro subìto vessazioni, disgrazie e miseria, nel lasciarci il suo autoritratto in una delle testine del battente destro, volle raffigurarsi con una serpe intorno al collo nell'atto di soffocarlo.

Le lunette a mosaico sopra le porte furono disegnate da Nicolò Barabino e raffigurano: *La Carità fra i fondatori delle istituzioni filantropiche fiorentine* (sinistra), *Cristo in trono con Maria e san Giovanni Battista* (centro) e *Artigiani, mercanti e umanisti fiorentini rendono omaggio alla Vergine* (destra). Nel frontone sul portale centrale è stato collocato un bassorilievo di Tito Sarrocchi con *Maria in trono con uno scettro di fiori*; il coronamento è a doppio spiovente ed è costituito da un ballatoio con balaustra traforata.

Ricostruzione della facciata di Arnolfo

Mosaico della lunetta di sinistra

Mosaico della lunetta del portale centrale

Mosaico nella lunetta del portale destro

I battenti del portale centrale

Madonna col Bambino, di Augusto Passaglia

Il ballatoio

Fianco meridionale

Il fianco meridionale

Le pareti sono ricoperte all'esterno da una sfarzosa decorazione a marmi policromi da Campiglia, poi Carrara (marmo bianco), Prato (serpentino verde), Siena e Monsummano (rosso). Le bande in marmo ripresero sia la decorazione del Battistero, sia quella del Campanile.

Il lato meridionale (a destra della facciata, lato campanile), fu il primo ad essere innalzato, fino alle prime due campate. Qui una lapide ricorda la fondazione del 1296. Le finestre della prima campata, identiche a quelle corrispondenti sul lato settentrionale, sono tre, accecate, con frontoni ornati sormontati da edicole con statue, alcune delle quali sono calchi degli originali. Ciascuna corrisponde alle tre campate originariamente previste nel progetto di Arnolfo, di forma rettangolare, che avrebbe dato luogo a un maggiore affollamento di pilastri e quindi un aspetto più gotico. Sotto la seconda di queste finestre, in corrispondenza di un rilievo con l'*Annunciazione*, si trova la data 1310, poco prima della morte di Arnolfo. La seconda campata mostra un'altra finestra e un primo portale detto "Porta del campanile": nella lunetta ha una *Madonna col Bambino* e nel timpano della cuspide un *Cristo Benedicente*, opere della cerchia di Andrea Pisano. Sopra le edicole le statue dell'*Angelo annunciante* e della *Vergine annunciata* sono attribuite a Niccolò di Luca Spinelli. Nelle due campate successive, tra poderosi contrafforti, si trova una sola bifora, che risale a dopo il 1357 e mostra i ritmi più distesi del gotico

fiorentino[19]. Segue la Porta dei Canonici, vicina allo snodo della tribuna, in stile gotico fiorito con fini intagli marmorei di Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio e Piero di Giovanni Tedesco; la lunetta (*Madonna col bambino*, 1396) è attribuita a Niccolò di Pietro Lamberti o a Lorenzo di Niccolò, mentre gli angeli sono del Lamberti (1401-1403)[19].

Uno degli *occhi* della navata centrale

Le finestre superiori della navata centrale sono invece *occhi* circolari, una caratteristica dettata dalla volontà di evitare di alzare troppo la navata maggiore e assicurare comunque una buona illuminazione. Le aperture circolari, inoltre, erano meno problematiche dal punto di vista strutturale. Le necessità statiche resero indispensabile il ricorso ad archi rampanti per scaricare parte del peso delle volte della navata centrale sui muri esterni. Tali espedienti, già previsti forse da Arnolfo (si ritrovano, bene in vista, nel dipinto di Andrea da Bonaiuto), non dovevano proprio andar giù ai fiorentini, che alla fine decisero di occultarli rialzando le pareti laterali con un attico a rettangoli di pietra verde appena riquadrati di bianco: la soluzione univa la volontà di imitare l'attico del Battistero con una coloritura scura che rendeva meno evidente l'espediente.

Tale attico è generalmente (ed erroneamente) indicato come la prova del fatto che i muri esterni furono cominciati secondo un progetto arnolfiano e poi furono rialzati dal Talenti. La prova definitiva della falsità di questo assunto è stata data dalla scoperta che le fitte lesene che caratterizzano il muro delle navate laterali a partire da ovest erano inizialmente previste anche per la navata maggiore (sono ancora visibili nei sottotetti) che sappiamo progettata e in parte eretta dal Talenti.

Lapide di fondazione

Bifora di Arnolfo

Decorazione marmorea dell'attico

La porta del campanile

La porta dei canonici

Lunetta della porta dei canonici

Fianco settentrionale

Il fianco settentrionale

Il fianco settentrionale ha lo stesso carattere di quello meridionale. Nelle campate di Arnolfo si apre la Porta di Balla o dei Cornacchini, degli anni 1350-1360 circa, che prende il nome da un'antica porta urbica nelle mura altomedievali. Due leoni stilofori sorreggono colonne tortili, culminanti con pinnacoli su cui si trovano due statuette di angeli. Nella lunetta una *Madonna col Bambino*[20] (1359-1360) che, restaurata nel 2022, ha rivelato ampie tracce di policromia superstiti[21]. Una leggenda popolare narra che ai primi del Quattrocento, un certo Anselmo, abitante in via del Cocomero (oggi via Ricasoli), proprio di fronte alle case della famiglia Cornacchini, sognasse di essere sbranato dal leone che, stranezza del sogno, era precisamente quello della porta. Quando però, quasi a sfida dell'innocua belva decorativa, volle metterle una mano in bocca, uno scorpione lì annidato lo punse a un dito, uccidendolo nel giro di ventiquattr'ore[22].

In corrispondenza di via dei Servi si apre la celebre Porta della Mandorla, detta così per l'elemento contenuto nella cuspide gotica con l'altorilievo dell'*Assunta*, opera di Nanni di Banco (1414-1421). Ultima ad essere eseguita mostra un'impostazione ancora gotica, riferibile alla prima fase costruttiva (1391-1397), mostra rilievi di Giovanni d'Ambrogio, Jacopo di Piero Guidi, Piero di Giovanni Tedesco e Niccolò di Pietro Lamberti (archivolto), ai quali si aggiunsero poi Antonio e Nanni di Banco nel 1406-1408. Celebre è la figuretta di Ercole scolpita nello stipite, attribuita a Nanni di Banco e tra i primi revival classicisti documentati a Firenze[20]. Sui pinnacoli si trovavano due *Profetini* di Donatello e Nanni di Banco oggi nel Museo dell'Opera. La lunetta con il mosaico dell'*Annunciazione* è di David Ghirlandaio (1491)[20].

Particolare

Gli *occhi* della navata centrale

La porta di Balla

Leone della porta di Balla

La porta della Mandorla

Annunciazione di David Ghirlandaio, lunetta della porta della Mandorla

Madonna della Cintola di Nanni di Banco, timpano della porta della Mandorla

Zona absidale

La zona absidale della cattedrale è composta dalla cupola a pianta ottagonale e dalle tre absidi.

Le tre absidi, o tribune, sono disposte lungo i punti cardinali, prismatiche dotate di semicupole con suggestivi contrafforti a forma di archi rampanti impostati sulle pareti divisorie delle tribune stesse. Le eleganti finestre dei lati sud ed est sono attribuite a Lorenzo Ghiberti. Più in alto, in corrispondenza delle sagrestie e delle scale di accesso alla cupola, si trovano le "tribune morte", a pianta semicircolare, disegnate dal Brunelleschi. Sopra di esse corre un ballatoio continuo su beccatelli con parapetto traforato a quadrilobi. Doccioni a forma di teste zoomorfe sporgono sotto di esso.

La zona absidale

Per uno dei contrafforti della tribuna nord era stato originariamente scolpito il *David di Michelangelo* che tuttavia, una volta completato, venne collocato nella Piazza dei Priori, in maniera che fosse più facilmente visibile; altre statue avrebbero dovuto decorare tutta la zona absidale.

Una delle tre absidi

Una delle "tribune morte"

Particolare

Particolare di una finestra

Installazione del novembre 2010 di una replica del *David* nella collocazione originariamente prevista

Interno

Interno

La cattedrale è costruita sul modello della basilica, ma non è provvista delle tradizionali absidi assiali, bensì le navate si innestano all'estremità orientale in una rotonda triconca, con un effetto in pianta simile ad un trifoglio. Il corpo basilicale è a tre navate, divise da grandi pilastri compositi, dalle cui basi si dipanano le membrature architettoniche che culminano nelle volte ogivali. Le dimensioni sono enormi: 153 metri di lunghezza per una larghezza di 38 metri. Le absidi nord e sud del triconco distano fra loro 90 metri. L'altezza dell'imposta delle volte nella navata è di 23 metri, al sommo dell'estradosso delle volte di circa 45 metri e il dislivello dal pavimento alla cima della cupola interna è di circa 90 metri[20].

L'interno, piuttosto semplice ed austero, dà una forte impressione di vuoto aereo. Le immense campate fiorentine (appena tre metri più basse delle volte della Cattedrale di Beauvais, le più alte del gotico francese) dovevano coprire un immenso spazio con pochissimi sostegni. La navata era, quindi, pensata come una sala in cui i vuoti prevalevano sulle pur ragguardevoli strutture architettoniche. Il ritmo dei sostegni era decisamente diverso dalla "foresta di pietra" tipica del gotico d'oltralpe, o di chiese fedeli a quel modello, come il Duomo di Milano. Non vi sono precedenti per dimensioni e struttura che possano essere citati come antefatti di questo progetto.

Lungo tutto il perimetro della chiesa corre un ballatoio interno su beccatelli, all'altezza dell'imposta della crociera. Il pavimento in marmi policromi fu disegnato da Baccio d'Agnolo e continuato, dal 1526 al 1560, da suo figlio Giuliano, da Francesco da Sangallo e altri maestri (1520-1526). Durante i restauri effettuati in seguito all'alluvione del 1966 si scoprì che nel pavimento furono usati, capovolti, alcuni marmi presi dalla facciata incompiuta, demolita in quegli anni[20].

Il ballatoio e le volte

Il complesso delle vetrate figurate, per antichità, numero, qualità e dimensioni delle vetrate, è il più ricco d'Italia, con ben 44 vetrate a fronte di 55 finestre: a parte le quattro bifore laterali, databili alla fine del Trecento, il resto delle vetrate fu costruito in massima parte tra il 1434 e il 1455 con la predominanza di Lorenzo Ghiberti come fornitore dei disegni[14]. Le bifore della navata e del transetto ritraggono *Santi e personaggi del Vecchio e Nuovo Testamento*, mentre i grandi occhi circolari sul tamburo rappresentano scene mariane. I principali artisti rinascimentali del tempo disegnarono i cartoni per queste finestre, fra i quali Donatello (l'*Incoronazione della Vergine*, unica visibile dalla navata), Lorenzo Ghiberti (*Assunzione della Vergine* in facciata, *San Lorenzo in trono tra quattro angeli*, *Santo Stefano in trono tra quattro angeli*, *Ascensione*, *Orazione nell'orto*, *Presentazione al Tempio*), Paolo Uccello (*Natività* e *Resurrezione*) e Andrea del Castagno (*Deposizione*). Sopra la porta centrale, nella lunetta, un mosaico probabilmente qui trasferito da un'ubicazione precedente, raffigura *Cristo incorona Maria* attribuito al mitico pittore Gaddo Gaddi (fine Duecento - inizio del Trecento). La vetrata ovest del tamburo, visibile solo dall'altare e dall'estremità del transetto è la sola rimasta non istoriata.

La decorazione interna del Duomo, già alterata durante la Controriforma e nel 1688, quando vennero smontate le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello, fu molto alleggerita nel corso del restauro purista del 1842, quando vennero rimosse la maggior parte delle tracce del passato[14], oggi per lo più nel vicino Museo dell'Opera del Duomo.

Controfacciata

Al centro della controfacciata l'orologio italico ha teste di evangelisti, affrescate negli angoli da Paolo Uccello (1443). L'orologio, di uso liturgico, è uno degli ultimi funzionanti che usa la cosiddetta *hora italica*, un giorno diviso in 24 "ore" di durata variabile a seconda delle stagioni, che comincia al suono dei vespri, in uso fino al XVIII secolo. I ritratti degli evangelisti non sono identificabili con il tradizionale ausilio degli animali-simbolo, ma attraverso i tratti fisionomici che richiamano l'animale (o, nel caso di Matteo, l'angelo) simbolico[14].

Nella lunetta del portale centrale si trova il mosaico dell'*Incoronazione della Vergine*, attribuito a Gaddo Gaddi. Ai lati del portale angeli in stile arcaizzante forse dipinti da Santi di Tito alla fine del Cinquecento. A destra del portale centrale si trova poi la tomba del vescovo Antonio d'Orso (1343) di Tino di Camaino. Il pilastro attiguo ha una tavola a fondo oro con *Santa Caterina d'Alessandria e un devoto* riferibile alla scuola di Bernardo Daddi (1340 circa)[14].

Tomba di Antonio d'Orso di Tino da Camaino

L'*Incoronazione della Vergine* di Gaddo Gaddi

La controfacciata

L'orologio italico

Il rosone

Acquasanti era

Navate

Alcune opere della cattedrale rispecchiano la sua funzione pubblica, con monumenti dedicati a illustri uomini e a comandanti militari di Firenze. Nel Quattrocento, infatti, il cancelliere fiorentino Coluccio Salutati vagheggiava il progetto di trasformarla in una sorta di *Pantheon* dei fiorentini illustri, con opere d'arte celebrative. A quel programma decorativo risalgono essenzialmente:

Andrea del Castagno, *Monumento a Niccolò da Tolentino*

- *Dante con la Divina Commedia* di Domenico di Michelino su cartone di Alesso Baldovinetti (1465), interessante anche per la veduta cittadina che mostra la cupola con il rivestimento ancora incompiuto e una veduta delle porte urbiche prima della demolizione degli avancorpi e del taglio del primo e secondo piano successivo all'avvento dell'artiglieria.
- Affreschi staccati dei *condottieri*, sulla parete sinistra, raffiguranti i monumenti a due figure eroiche in cavalcatura trionfante. Entrambi presentano una prospettiva incerta, con due punti di fuga diversi per il piedistallo e la statua equestre, e, inoltre, i cavalli non potrebbero in realtà stare in piedi dato che hanno entrambe le zampe alzate dallo stesso lato. Lo strappo è stato fatto nel XIX secolo.
  - *Monumento equestre di John Hawkwood (Giovanni Acuto)* di Paolo Uccello (1436), dipinto in bicromia con *terra verde*.
  - *Monumento equestre di Niccolò da Tolentino* di Andrea del Castagno (1456), in *pendant* con il precedente, disegnato a imitazione del marmo.

Più tardi sono invece i busti, realizzati nel XV e nel XIX secolo.

- Busti nella navata sinistra:
  - *Busto di Emilio de Fabris*, di Vincenzo Consani (1887)
  - *Busto di Antonio Squarcialupi* (celebre organista della cattedrale), di Benedetto da Maiano con epigrafe attribuita ad Agnolo Poliziano (1490)
  - *Busto di Arnolfo di Cambio*, di Aristodemo Costoli[23] (1843)
- Busti nella navata destra:
  - *Busto di Giotto*, di Benedetto da Maiano con epigrafe di Agnolo Poliziano (1490)
  - *Busto di Brunelleschi*, del Buggiano (1446)
  - *Busto di Marsilio Ficino* (XIX secolo)

Domenico di Michelino, *Dante con la Divina Commedia*

Nella prima campata a destra, entro una grande edicola cinquecentesca che maschera l'antica apertura verso il campanile, si trova la statua del profeta *Isaia*, di Nanni di Banco. Essa era originariamente destinata a un contrafforte della tribuna settentrionale. Al primo pilastro a destra l'acquasantiera di scuola toscana risale al Trecento: angelo e vasca sono oggi copie (originali nel museo dell'Opera del Duomo). La vicina tavola cuspidata con *Sant'Antonino* è del Poppi con predella ottocentesca di Antonio Marini[14]. A sinistra invece si trova la statua di *Giosuè* (1415) già sulla facciata, avviata da Donatello (per la testa, che presumibilmente ritrae Poggio Bracciolini), portata avanti da Nanni di Bartolo e completata da Bernardo Ciuffagni. Sul vicino pilastro *San Zanobi che calpesta l'Orgoglio e la Crudeltà* con predella, di Giovanni del Biondo[24].

A destra, nella seconda campata si trova l'ingresso agli scavi di Santa Reparata e una tavola di *San Bartolomeo in trono* di Jacopo di Rossello Franchi, entro una cornice cinquecentesca[14].

Le vetrate della terza campata a destra e a sinistra fanno parte del gruppo antico e vennero disegnate da Agnolo Gaddi nel 1394. Nell'edicola la statua di *Isaia* è di Bernardo Ciuffagni (1427), scolpita originariamente per il campanile. Ai lati affreschi staccati con i monumenti sepolcrali dipinti di fra' Luigi Marsili (1439) e del vescovo Pietro Corsini (1422): vennero dipinti da Bicci di Lorenzo[14]. Nella navata sinistra la statua di *Re David* di Bernardo Ciuffagni, già sull'antica facciata (1434)[24].

Anche la quarta campata ha una vetrata con *Santi* di Agnolo Gaddi[14]. Sul lato destro si trova la tavola cuspidata con i *Santi Cosma e Damiano* di Bicci di Lorenzo[24].

Coro

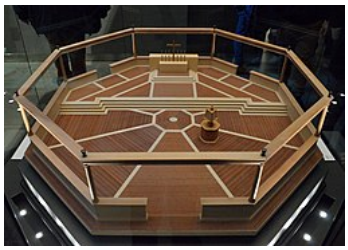
🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Coro della cattedrale di Santa Maria del Fiore***.

Lo spazio dagli amplissimi volumi al di sotto della cupola è impostato entro un ottagono che si irradia poi nelle tre tribune, all'incrocio della quali si trovano le due sagrestie. Le arcate in stile neogotico che si aprono sopra le porte delle sagrestie vennero aggiunte da Gaetano Baccani nel 1842, per contenere gli organi e le nuove, semplici cantorie. Nei pilastri che sorreggono la cupola si aprono una serie di nicchie, in cui si trova la serie di statue cinquecentesche degli *Apostoli*. Questa serie doveva essere scolpita da Michelangelo ma, dopo aver trionfato con l'impresa del David l'artista fece in tempo a sbozzare solo un *San Matteo* (oggi alla Galleria dell'Accademia) prima di venire chiamato a Roma da Giulio II. Dopo aver atteso invano la ripresa della commissione gli Operai del Duomo affidarono infine il ciclo ad altri artisti. Da destra in senso

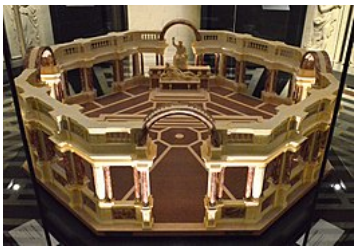
Veduta dall'alto del coro

antiorario si incontrano *San Matteo* di Vincenzo de' Rossi, *San Filippo* e *San Giacomo Minore* di Giovanni Bandini, *San Giovanni* di Benedetto da Rovezzano, *San Pietro* di Baccio Bandinelli, *Sant'Andrea* di Andrea Ferrucci, *San Tommaso* del de' Rossi, e *San Giacomo Maggiore* di Jacopo Sansovino[25].

Il coro fu realizzato su progetto di Baccio Bandinelli e di Giuliano di Baccio d'Agnolo tra il 1547 e il 1572 in luogo di uno costruito nel 1520 da Nanni Unghero e Domenico di Francesco Baccelli, che a sua volta ne sostituiva uno più antico opera di Filippo Brunelleschi e risalente al 1437-1439, e nel corso dei secoli il coro è stato oggetto di diverse modifiche e alterazioni che l'hanno portato all'attuale conformazione, delle quali l'ultima risalente alla metà del XIX secolo, quando su progetto del Baccani venne demolita l'articolata architettura del recinto, in marmo di Carrara e breccia medicea, della quale rimane solo il piedistallo, ornato con bassorilievi raffiguranti *Apostoli*, *Profeti e Santi* in prevalenza di Giovanni Bandini (1563-1564).[26] All'interno del coro trovano luogo gli stalli lignei cinquecenteschi già riservati ai canonici, e il presbiterio; quest'ultimo è rialzato di alcuni gradini rispetto al piano di calpestio della navata ed ospita al centro l'altare maggiore (posto nel 1973 in seguito all'adeguamento liturgico), con mensa poggiante su quattro coppie di anfore marmoree;[27] alle sue spalle, la cattedra lignea del XV secolo e il dossale cinquecentesco, sormontato da un *Crocifisso* ligneo policromo di Benedetto da Maiano (1495 circa). Il moderno ambone (2015) è opera di Etsurō Sotoo,[28] mentre il candelabro del cero pasquale, con base marmorea e fusto ligneo, risale al 1477.



Modello del coro di Brunelleschi



Modello del coro di Baccio Bandinelli e Giuliano di Baccio d'Agnolo

Altare e dossale

Cattedra

Crocifisso di Benedetto da Maiano

Ambone di Etsurō Sotoo

Candelabro del cero pasquale

Tribune

La tribuna centrale, detta di San Zanobi

Ciascuna delle tribune ha cinque cappelle laterali disposte a raggiera, illuminate da alte bifore con vetrate quattrocentesche in massima parte ascrivibili al disegno del Ghiberti. Sotto le finestre molte cappelle hanno figure di santi attribuiti a Bicci di Lorenzo (1440), tranne nelle cappelle della tribuna centrale che sono invece opera moderna di Arturo Viligiardi. I tabernacolo dipinti sono riferibili alla maniera di Paolo Schiavo[29].

La tribuna centrale, chiamata anche di San Zanobi, ha al centro la cappella in cui sono conservate le reliquie del santo e vescovo fiorentino. La sua arca bronzea è di Lorenzo Ghiberti (completata nel 1442). Il comparto centrale raffigura il miracolo della resurrezione di un bambino, avvenuto in città in Borgo Albizi dove una targa sul cosiddetto *Palazzo dei Visacci* commemora tuttora l'episodio; l'epigrafe sul retro (non visibile) fu dettata dall'umanista Leonardo Bruni. Il dipinto sovrastante è un'*Ultima cena* di Giovanni Balducci, mentre il mosaico in pasta di vetro del *Busto di san Zanobi*, un tempo qui, si trova nel Museo dell'Opera del Duomo. A questo singolare lavoro, frutto dell'effimero *revival* del mosaico patrocinato da Lorenzo il Magnifico, nel momento in cui si immaginava di rivestirne l'interno della cupola, si ricollegano le decorazioni a mosaico e globi di pasta vitrea che incrostano i costoloni della volta della cappella di Monte di Giovanni di Miniato e risalgono al 1490 circa[29]. Gli angeli reggicandela in terracotta policroma invetriata sono di Luca della Robbia (1448)[29]. Al di sotto della cappella di San Zanobi vi è una cripta, a pianta quadrangolare, che ospita le

Lo gnomone solare di Paolo dal Pozzo Toscanelli (1450 ca.)

sepolture di alcuni arcivescovi di Firenze (tra i quali Silvano Piovanelli ed Ermenegildo Florit), i sarcofagi di san Podio e dei santi Andrea e Maurizio, le reliquie dei santi Eugenio e Crescenzio, e l'antica urna che accoglieva le spoglie mortali di san Zanobi.[30]

Nella tribuna di destra, detta della Santissima Concezione, spicca la cappella centrale, con altare di Michelozzo[29].

La tribuna di sinistra, detta della Santa Croce, contiene nel pavimento lo gnomone solare di Paolo dal Pozzo Toscanelli del 1450 circa, aggiornato con una linea bronzea graduata da Leonardo Ximenes nel 1755: qui ogni 21 giugno si svolge l'osservazione del solstizio d'estate. Nella seconda cappella a destra, dedicata alla Madonna della Neve, il *Polittico di Santa Reparata* a due facce, di Giotto e aiuti; nella terza un altare marmoreo del Buggiano con grata bronzea di Michelozzo; sotto l'altare della quarta cappella è sepolto il cardinale Elia dalla Costa e nella quinta cappella si trova un *San Giuseppe* su tavola di Lorenzo di Credi[24].

L'altare di San Zanobi

L'arca di San Zanobi

La cripta di San Zanobi

La tribuna della Santa Croce

L'altare dell'Immacolata, di Michelozzo

Sagrestie

Interno della sagrestia delle Messe

La porta della sagrestia di destra, detta dei Canonici o Vecchia, presenta una lunetta con l'*Ascensione* di Luca della Robbia (1450 circa) e all'interno un lavabo del Buggiano e di Pagno di Lapo (1445); alle pareti alcune tavole tra cui il *Redentore* (1404) e i *Santi e dottori della Chiesa*, entrambe di Mariotto di Nardo, tre *Evangelisti* di Lorenzo di Bicci, l'*Arcangelo Raffaele e Tobiolo* di Francesco Botticini, l'*Arcangelo Michele* di Lorenzo di Credi (1523)[29].

All'interno della sagrestia delle Messe, o dei Servi, tarsie lignee dal forte valore prospettico ed illusionistico furono disegnate, sul lato frontale, da Alesso Baldovinetti, Maso Finiguerra e Antonio del Pollaiolo e messe in opera da Giuliano e Benedetto da Maiano. Sono tra le prime manifestazioni in Italia di questa tecnica, legata agli studi sulla prospettiva. La decorazione è importata su due registri coronati da un fregio di putti e festoni scolpiti a tutto tondo. Nel pannello centrale si vedono san Zanobi e i suoi discepoli Eugenio e Crescenzio, tra personaggi e fatti dell'Antico Testamento. Il lavabo marmoreo, con due putti seduti su un otre è del Buggiano ed è gemello a quello nella sagrestia dei Canonici. L'altro, con testa d'angelo, è di Mino da Fiesole. È in questa sagrestia che Lorenzo il Magnifico trovò scampo dalla congiura dei Pazzi, il 26 aprile 1478. I dodici pannelli bronzei dei battenti della porta di questa sacrestia, a scomparti con la *Madonna col Bambino*, *San Giovanni*, *Evangelisti* e *Dottori della Chiesa tra angeli*, furono realizzati da Luca della Robbia (con la collaborazione di Michelozzo e Maso di Bartolomeo), autore anche della lunetta in terracotta policroma con la *Resurrezione* (1444)[29].

Resurrezione di Luca della Robbia (1440)

Ascensione di Luca della Robbia (1450 circa)

Armadio marmoreo della sagrestia delle Messe

Annunciazione di Giuliano da Maiano

Santi Eugenio, Zanobi e Crescenzio di Giuliano da Maiano

Lavabo della sagrestia delle Messe

Lavabo della sagrestia dei Canonici

La decorazione interna della cupola

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cupola del Brunelleschi § Affreschi****.*

Interno della cupola con l'affresco del *Giudizio universale*, iniziato da Giorgio Vasari e per la maggior parte completato da Federico Zuccari e collaboratori

Inizialmente la cupola sarebbe dovuta essere decorata da mosaici dorati, per riflettere al massimo la luce proveniente dalle finestre del tamburo, come suggerito dal Brunelleschi. La sua morte mise da parte questo costoso progetto e si provvide semplicemente a intonacare in bianco l'interno[25].

Il granduca Cosimo I de' Medici scelse il tema del *Giudizio Universale* per affrescare l'enorme calotta, e affidò il compito a Giorgio Vasari, affiancato da don Vincenzo Borghini per la scelta del tema iconografico. I contenuti da seguire erano quelli emersi dal Concilio di Trento, che aveva revisionato la dottrina cattolica medievale ordinandola in una sistemazione chiara. La cupola è così divisa in sei registri e 8 spicchi. Ogni spicchio comprende dall'alto verso il basso a partire dalla finta lanterna centrale circondata dai 24 vegliardi dell'Apocalisse (tre in ogni spicchio), quattro scene:

- un coro angelico con strumenti della Passione (secondo registro);

- una categoria di santi ed eletti (terzo registro);
- una triade di personificazioni, raffiguranti un dono dello Spirito Santo, le sette virtù, e le sette beatitudini;
- una regione dell'Inferno dominata da un peccato capitale.

Sullo spicchio est, quello di fronte alla navata centrale, i quattro registri diventano tre per far posto al grande Cristo in Gloria fra la Madonna e san Giovanni che poggia sulle tre Virtù Teologali (*Fede, Speranza e Carità*) seguite in basso da figure allegoriche del Tempo (personaggio con la clessidra, e due bambini che rappresentano la natura e le stagioni) e della Chiesa trionfante.

Il 27 giugno 1574 Vasari però moriva, dopo aver realizzato solo un terzo dell'opera e fece in tempo solo a disegnare il cerchio dei *Ventiquattro anziani dell'Apocalisse* più vicino alla lanterna. I lavori, che durarono dal 1572 al 1579, furono quindi assunti da Federico Zuccari e collaboratori, come Domenico Cresti. Alla maestosa figura del Cristo, visibile dall'interno della chiesa, fa da contrappunto la scena infernale con Satana nella superficie opposta; altre porzioni rappresentano *Coro di angeli*, *Cristo, Maria e i santi*, le *Virtù, i doni dello Spirito Santo e le Beatitudini*; nella parte inferiore l'*Inferno e i sette vizi capitali*. Zuccari abbandonò la pittura vasariana "a fresco" per lavorare con il metodo "a secco" (più semplice ma più facilmente deperibile) e mutò i tipi fisici dei personaggi, i costumi, il linguaggio stilistico e la gamma pittorica. Negli Eletti raffigurò una viva galleria di personaggi contemporanei: i committenti medicei, l'Imperatore, il re di Francia, Vasari, Borghini, Giambologna e altri artisti, e perfino se stesso e molti suoi parenti e amici; mette anche la sua firma con la data.

Questi affreschi, se visti da vicino durante il percorso della salita alla cupola, mostrano le deformazioni prospettiche e di colore usate per ottimizzare la veduta dal basso. La tecnica usata è mista: affresco per il Vasari, tecniche a secco per lo Zuccari, che qui ha eseguito il suo capolavoro.

All'interno della cupola corrono due giri di ballatoi, oltre a quello che percorre le tribune, proveniente dalla navata[25].

Le vele orientali

I *Vegliardi dell'Apocalisse* di Giorgio Vasari

Il *Cristo in Trono* di Federico Zuccari

Alcuni *Strumenti della Passione (croce e colonna)* di Federico Zuccari

Satana di Federico Zuccari

Organi a canne

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Organi della cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze***.

Nella cattedrale, si trova l'organo Mascioni *opus 805*. Esso venne costruito a partire dal 1961 e più volte ampliato fino a raggiungere le sue attuali caratteristiche.[31]

L'organo è a trasmissione elettronica ed ha 7551 canne per un totale di 128 registri. Lo strumento si compone di più corpi, così distribuiti all'interno della chiesa:[32]

Le due cantorie con il *Grand'Organo* (a sinistra) e l'*Espressivo* (a destra) dell'organo

- il *Positivo mobile aperto* (primo manuale) è generalmente posto sul lato sinistro dell'ottagono;
- il *Positivo corale aperto* (primo manuale) si trova all'interno del recinto del presbiterio, sulla destra, ed è privo di mostra;
- il *Grand'Organo* (secondo manuale) si trova sulla cantoria di sinistra;
- l'*Espressivo* (terzo manuale) si trova sulla cantoria di destra;
- l'*organo della cappella* (quarto manuale) è costituito dall'organo della cappella di San Jacopo MAggiore, nella tribuna di sinistra, che si compone di due sezioni, una aperta e una espressiva;
- l'*Eco* (quinto manuale) è costituito dall'organo della cappella di San Matteo, nella tribuna di destra, che si compone di due sezioni, una aperta e una espressiva;
- il *Pedale* è distribuito fra i vari corpi.

L'organo possiede quattro consolle, tutte indipendenti e mobili: una a cinque manuali, situata al di fuori del coro, e una quattro manuali, situata presso il corpo *Positivo corale aperto*, che comandano tutti i corpi; una a tre nella cappella di San Jacopo Maggiore; una a due nella cappella dei Santi Simone e Giuda.[32]

Nella cattedrale si trova anche un organo positivo a cassapanca costruito da Nicola positivo Puccini nel 2012 (*opera 031*), con 5 registri.[33]

Sono attualmente organisti titolari della cattedrale i maestri Daniele Dori[34] e David Jackson.[35]

Positivo mobile

Positivo corale

Organo della cappella

Eco

Consolle maggiore

Consolle a quattro manuali

Consolle a tre manuali

Consolle a due manuali

Organo positivo a cassapanca

Il livello sotterraneo

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Chiesa di Santa Reparata***.

Sotto la cattedrale furono realizzati dei difficili lavori di scavo fra il 1965 e il 1974. La zona sotterranea della cattedrale fu usata per la sepoltura dei vescovi fiorentini per secoli. Recentemente è stata ricostruita la storia archeologica di quest'area, dai resti di abitazioni romane, ad una pavimentazione paleocristiana, fino alle rovine della vecchia cattedrale di Santa Reparata. Si accede agli scavi da una scala nella navata sinistra dove, vicino all'entrata, si trova la tomba di Filippo Brunelleschi, a riprova della grande stima dei fiorentini verso il grande architetto della cupola.

Tomba di Filippo Brunelleschi

Astronomia in cattedrale

La cupola del Brunelleschi ospita anche uno strumento astronomico per lo studio del sole, rappresentato dal grande gnomone creato da Paolo Toscanelli e restaurato da Leonardo Ximenes. Più di uno gnomone vero e proprio, inteso come asta che proietta un'ombra su una zona illuminata, si tratta di un foro gnomonico

presente sulla lanterna ad un'altezza di 90 metri, che dà una proiezione del sole su una superficie in ombra, in questo caso il pavimento della cattedrale.

Osservazione del solstizio d'estate, 21 giugno 2012

Uno strumento del genere esisteva anche nel Battistero di San Giovanni già attorno all'anno Mille (il foro è stato poi chiuso), ma nel 1475 l'astronomo Toscanelli approfittò del completamento della cupola per installare una lastra bronzea con un foro circolare di circa 4 centimetri di diametro, che desse un'immagine ottimale dell'astro. Studiando infatti il rapporto tra altezza e diametro del foro si ottenne una vera e propria immagine solare *stenopeica*, capace di mostrare anche le macchie solari o l'avanzare delle eclissi in corso, oppure il raro passaggio di Venere tra il sole e la terra. L'utilizzo più importante dello gnomone al tempo della sua creazione fu quello di stabilire il solstizio esatto, cioè la massima altezza del sole nel cielo a mezzogiorno durante l'anno e, quindi, la durata dell'anno stesso, osservazioni che porteranno insieme ad altre analoghe rilevazioni, come quella del 1510 ricordata da un disco di marmo nel pavimento della cappella Della Croce nell'abside destra della cattedrale, a convincere papa Gregorio XIII circa la necessità di riformare il calendario, allineando la data solare con quella ufficiale e creando il calendario gregoriano (1582).

Nei secoli successivi, lo strumento ebbe modo anche di essere usato per indagini più ambiziose, come quella promossa dall'astronomo della corte granducale Leonardo Ximenes nel 1754, che si propose di studiare se l'inclinazione dell'asse terrestre variasse nel corso del tempo, una questione molto dibattuta dagli astronomi del tempo. Le sue osservazioni, confrontate con quelle del 1510 furono incoraggianti e, ripetute per più anni, gli permisero di calcolare un valore dell'oscillazione terrestre congruente con quello odierno. Fu lui che tracciò la linea meridiana in bronzo sul pavimento della stessa Cappella dove è presente il disco di Toscanelli. Pochi decenni dopo, però, lo gnomone di Santa Maria del Fiore divenne obsoleto sia per la scoperta di nuove strumentazioni che permettevano osservazioni più precise, con un ingombro ridotto a pochi metri, sia perché ci si accorse che le misurazioni erano influenzate dai piccoli movimenti della cupola dovuti alla temperatura esterna.

La rievocazione di tali osservazioni ha un carattere prettamente storico e spettacolare, ed ha luogo ogni anno il 21 giugno alle 12.00 ora solare (le 13.00 da quando è in vigore l'ora legale)[36].

Confraternite

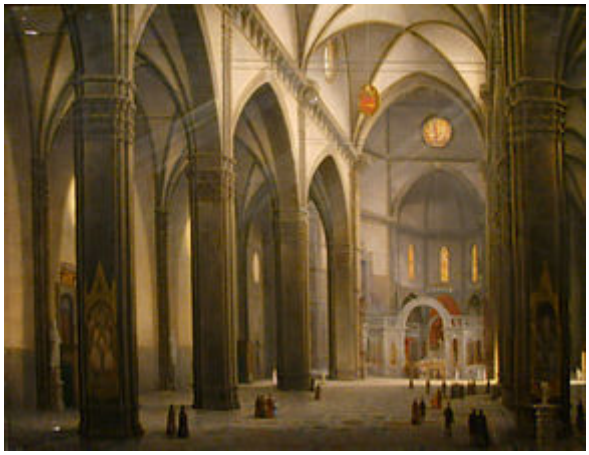
Nella grande chiesa e nei suoi annessi si riunirono (soprattutto nei sotterranei) nel tempo molte Compagnie o confraternite. Tra le più importanti ci fu la Compagnia di San Zanobi.

Opere già in Duomo

Tra parentesi le attuali collocazioni

- Arnolfo di Cambio
  - *Statua di Bonifacio VIII*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
  - *Madonna dagli occhi di vetro*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
  - *Madonna della Natività*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
  - *Dormitio Virginis*, (Bode-Museum di Berlino)
- Donatello

- *David marmoreo*, (Bargello)
- *Profeta imberbe*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- *Profeta pensieroso*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- *Profetino*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- *Sacrificio di Isacco*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- *Cantoria*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- *Putti reggicandela*, (Museo Jacquemart-André di Parigi)
- *Geremia*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- *San Giovanni Evangelista*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- *Zuccone*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)



L'interno del Duomo prima del restauro (si noti il coro del Bandinelli), Fabio Borbottoni (1820-1902)

- Nanni di Banco
  - *Profetino*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
  - *San Luca*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- Luca della Robbia, *Cantoria*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)
- Baccio Bandinelli, *Adamo ed Eva*, (Museo del Bargello)
- Michelangelo, *Pietà dell'Opera del Duomo*, (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze)

Note

1. ^ Opera di Santa Maria del Fiore, *La cattedrale di Santa Maria del Fiore*, su *ilgrandemuseodelduomo.it*. URL consultato il 19 marzo 2019 (archiviato il 13 aprile 2019).
2. ^ TCI., cit., p. 143.
3. ^ (EN) *Catholic.org Basilicas in Italy* (http://www.gcatholic.org/churches/data/basITX.htm) Archiviato (https://web.archive.org/web/20151226190014/http://www.gcatholic.org/churches/data/basITX.htm) il 26 dicembre 2015 in Internet Archive.
4. ^ G. Zuffanelli, F. Faglia, p. 4.
5. TCI, cit., pag. 142.
6. TCI, cit., p. 154.
7. ^ A. Cadei, p. 43.
8. ^ Nel 1939 accurate rilevazioni permisero di conoscere le dimensioni effettive del tamburo: il lato massimo misura 17,60 m, mentre quello minimo è pari a 16,98 m. Cfr. *Il restauro della cupola di Santa Maria del Fiore*, in "Enciclopedia Curcio di Scienza e Tecnica", annuario, 1982, pp. 94-98.
9. ^ Brunelleschi non si presentò per alcuni giorni in cantiere, lasciando Ghiberti a sovrintendere i lavori; fu però presto richiamato perché il rivale non aveva le competenze tecniche e di architettura necessarie per portare avanti l'opera. Cfr.:Elena Capretti, Brunelleschi, Giunti Editore, Firenze, 2003, p. 42. ISBN 88-09-03315-9
10. TCI, cit., p. 155.
11. ^ Francesco Paolo di Teodoro, *Una Lanterna per la Cupola del Duomo di Firenze*, su *operaduomo.firenze.it*. URL consultato l'11 dicembre 2017 (archiviato il 16 agosto 2017).

12. ^ Franco Ciarleglio, *Lo struscio fiorentino*, Bertelli, Firenze 2003, p. 54.
13. ^ TCI, cit., p. 157
14. TCI, cit., p. 159.
15. ^ TCI, cit., p. 153.
16. ^ AA.VV., *Città del Mondo*, Vol. Firenze, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1997; ilgrandemuseodelduomo.it; Firenze, Touring Club Italiano. Touring Editore s.r.l. Milano 2013.
17. Sito Archinform.net (https://ita.archinform.net/projekte/939.htm)
18. ^ dal pavimento al piano d'imposta della lanterna.
19. TCI, cit., p. 156.
20. TCI, cit., p. 158.
21. ^ Restauro (https://www.agi.it/cultura/news/2022-11-22/firenze-duomo-era-a-colori-scoperta-durante-restauro-18921100/)
22. ^ Franco Ciarleglio, *Lo struscio fiorentino*, Polistampa, Firenze 2003.
23. ^ il bassorilievo fu erroneamente attribuito a Ulisse Cambi, ma la firma e i documenti d'archivio ne attestano la vera paternità al Costoli (*Fortune di Arnolfo*, pp.103-105)
24. TCI, cit., p. 163.
25. TCI, cit., p. 161
26. ^ (**EN**, **IT**) *Sala del coro bandinelliano*, su *ilgrandemuseodelduomo.it*. URL consultato il 27 dicembre 2017 (archiviato il 28 dicembre 2017).
27. ^ *Un nuovo altare collocato nel coro della Cattedrale*, in *La Nazione*, 22 giugno 1973.
28. ^ *Firenze, card. Betori inaugura nuovo ambone in Cattedrale*, su *toscanaoggi.it*, 1º novembre 2015. URL consultato il 27 dicembre 2017 (archiviato il 28 dicembre 2017).
29. TCI, cit., p. 162.
30. ^ A. Bicchi, A. Ciandella, pp. 73-75.
31. ^ *Santa Maria del Fiore - Organo Mascioni 1961*, su *organday.altervista.org*. URL consultato il 2 giugno 2014 (archiviato il 5 giugno 2014).
32. (**EN**, **IT**) *Firenze - Cattedrale di Santa Maria del Fiore*, su *mascioni-organs.org*. URL consultato il 5 dicembre 2017.
33. ^ *Opera 031 – Cattedrale di Firenze – Organo del coro*, su *puccini.organi.com*. URL consultato il 6 gennaio 2018 (archiviato il 7 gennaio 2018).
34. ^ *Daniele Dori*, su *circuitomusica.it*. URL consultato il 2 giugno 2014 (archiviato dall'url originale il 5 giugno 2014).
35. ^ *Tornano i Mercoledì Musicali dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze*, su *fondazionecrfirenze.it*. URL consultato il 12 giugno 2017.
36. ^ *Una pagina sullo gnomone e le osservazioni astronomiche*, su *arcetri.astro.it*. URL consultato il 20 giugno 2012 (archiviato il 12 gennaio 2012).

Bibliografia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cupola del Brunelleschi § Bibliografia****.*

- Giuseppe Richa, *Quartiere di S. Giovanni*, in *Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine*, vol. VI, Firenze, Viviani, 1757, ISBN non esistente.
- Giovanni Felice Berti, *Sopra i disegni per la facciata di S. Maria del Fiore: discorso*, Tipografia dei Fratelli Giachetti, 1843. URL consultato il 23 aprile 2023., (ristampa 2018) ISBN 9781332390434
- Giuseppe Zuffanelli e Francesco Faglia, *Le facciate del Duomo di Firenze*, Firenze, Benelli e Gambi, 1887, ISBN non esistente.

- Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della Chiesa e del Campanile*, Firenze, Ricci, 1887, ISBN non esistente.
- Angiola Maria Romanini e lo stil novo del gotico italiano, *Arnolfo di Cambio*, Milano, Ceschina, 1969, ISBN non esistente.
- Enzo Carli, *Arnolfo*, Firenze, Edam, 1993, ISBN 88-7244-034-3.
- Francesco Gurrieri (a cura di), *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, vol. I, Firenze, Cassa di risparmio di Firenze, 1994, ISBN non esistente.
- Cristina Acidini Luchinat (a cura di), *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, vol. II, Firenze, Cassa di risparmio di Firenze, 1995, ISBN non esistente.
- Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, II, Milano, Electa, 1996, ISBN 88-435-2789-4.
- Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi (a cura di), *Santa Maria del Fiore. Piazza, Battistero, Campanile*, Firenze, Università degli Studi, 1996, ISBN non esistente.
- Alessandro Bicchi e Alessandro Ciandella, *Testimonia Sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze*, Firenze, La Mandragora, 1999, ISBN 88-85957-31-5.
- Francesca Corsi Masi, *Il ballatoio interno della Cattedrale di Firenze*, Pisa, Pacini, 2005, ISBN 88-7781-725-9.
- Antonio Cadei, *Il triconco, l'ottagono e altri ascendenti medievali del progetto di Santa Maria del Fiore*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Roma, Viella, 2006, pp. 35-45, ISBN 978-88-8334-242-4.
- *Guida d'Italia, Firenze e provincia*, Milano, Touring Club Italiano, 2007, ISBN 978-88-365-4345-8.

Voci correlate

- Gotico italiano
- Campanile di Giotto
- Cupola del Brunelleschi
- Chiesa di Santa Reparata
- Chiese di Firenze
- Navate più alte del mondo
- Chiese più grandi del mondo
- Costruzioni più alte della città di Firenze

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Cattedrale di Santa Maria del Fiore**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **Cattedrale di Santa Maria del Fiore (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Santa_Maria_del_Fiore_(Florence)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Sito ufficiale dell'Opera del Duomo*, su *duomo.firenze.it*.
- *Astronomia in cattedrale, sito dell'Opera del Duomo*, su *operaduomo.firenze.it*. URL consultato il 17 luglio 2006 (archiviato dall'url originale il 27 maggio 2006).
- *Studio geometrico e strutturale della cupola*, su *faustomancini.com*. URL consultato il 31 agosto 2006 (archiviato dall'url originale l'8 ottobre 2007).

- *Finanziamenti per la costruzione della cattedrale*, su *storia.unifi.it*. URL consultato il 25 agosto 2007 (archiviato dall'url originale il 18 agosto 2007).
- *Le vetrate di Santa Maria del Fiore*, su *icvbc.cnr.it*.
- *La cupola fiorentina di Filippo Brunelleschi sul portale RAI Arte*, su *arte.rai.it*.
- *Il duomo su ngm.nationalgeographic.com*, su *ngm.nationalgeographic.com*. URL consultato il 29 settembre 2015 (archiviato dall'url originale il 25 maggio 2016).

Controllo di autorità	VIAF (EN) 125475260 (https://viaf.org/viaf/125475260) · ISNI (EN) 0000 0001 2226 2587 (http://isni.org/isni/0000000122262587) · BAV 494/8819 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/494_8819) · LCCN (EN) n79027132 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79027132) · GND (DE) 4097998-2 (https://d-nb.info/gnd/4097998-2) · J9U (EN, HE) 987007267668005171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007267668005171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79027132 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79027132)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Cattedrale_di_Santa_Maria_del_Fiore&oldid=133219759"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 28 apr 2023 alle 00:52.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Basilica di Santa Croce

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Basilica di Santa Croce (disambigua)**.*

> «Ma più beata che in un tempio accolte /
> Serbi l'Itale glorie»
>
> (Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 180-181)

La **basilica di Santa Croce** nell'omonima piazza a Firenze, è una delle più grandi chiese francescane e una delle massime realizzazioni del gotico in Italia, e possiede il rango di basilica minore. È monumento nazionale italiano.

Santa Croce è un simbolo prestigioso di Firenze, il luogo di incontro dei più grandi artisti, teologi, religiosi, letterati, umanisti e politici, che determinarono, nella buona e cattiva sorte, l'identità della città tardo-medievale e rinascimentale. Al suo interno trovarono inoltre ospitalità celebri personaggi della storia della Chiesa come san Bonaventura, Pietro di Giovanni Olivi, sant'Antonio da Padova, san Bernardino da Siena, san Ludovico d'Angiò. Fu anche luogo d'accoglienza per pontefici come Sisto IV, Eugenio IV, Leone X, Clemente XIV.

Il grande poeta neoclassico Ugo Foscolo la elesse nella sua opera *Dei sepolcri* a famedio nazionale d'Italia. Nella chiesa trovano infatti posto i sepolcri dei geni di più eccelsa raffinatezza che l'Italia abbia dato al mondo: le "urne dei forti", come Foscolo le chiama nel suo carme.

Indice

Storia

Architettura esterna
- La facciata
- I fianchi
- Il campanile

Architettura interna

Le cappelle
- Cappella Maggiore
- Cappelle di destra
- Cappelle di sinistra

Basilica di Santa Croce

Facciata

Stato	Italia
Regione	Toscana
Località	Firenze
Indirizzo	Piazza di Santa Croce, Firenze, Piazza di Santa Croce, Florència, Piazza Santa Croce 16 e Santa Croce, 16 - Firenze
Coordinate	43°46′05.3″N 11°15′39.81″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Santa Croce
Arcidiocesi	Firenze
Consacrazione	1443
Architetto	Arnolfo di Cambio

- Cappella Medici
- Sacrestia

Tombe e opere nelle navate
- Santa Croce come *Pantheon* delle glorie italiane
- Controfacciata
- Navata destra
- Navata sinistra
- Organo a canne

Il Museo
- Il convento e la storia del museo
- I chiostri e la Cappella Pazzi
- Il refettorio
- Le altre sale

Gli orti

Confraternite

Opere già in Santa Croce

Personalità sepolte o ricordate in Santa Croce

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Stile architettonico	gotico, rinascimentale, neogotico
Inizio costruzione	1294
Completamento	1385
Sito web	Sito ufficiale (http://www.operadisantacroce.it)

Storia

Piazza Santa Croce nel 1688

San Francesco d'Assisi visitò Firenze già nel 1211, percorrendo la via Cassia. Nel 1226-1228 un gruppo di suoi seguaci si stabilì in città, scegliendo una zona inospitale subito fuori le mura, al centro di un'isoletta formata da due bracci dell'Arno che si separavano vicino all'attuale piazza Beccaria, per ricongiungersi davanti alle mura che passavano all'altezza di via Verdi-via de' Benci. Qui fondarono un oratorio che, al crescere della comunità di frati, fu prima ingrandito e poi, dal 1252, completamente ristrutturato.

Tali lavori provocarono vivaci controversie tra i frati, tra chi voleva un edificio essenziale e povero, in linea con la Regola, e chi un'architettura più ampia. In ogni caso la nuova chiesa si rese presto inequivocabilmente insufficiente, per cui nel 1294 si decise di ricostruire ex-novo l'edificio, con un grandioso progetto elaborato probabilmente da Arnolfo di Cambio, l'architetto impegnato in quegli anni nei più grandiosi progetti del Comune. Giovanni Villani ricordò come la chiesa venne fondata il 3 maggio di quell'anno, alla presenza di "molti vescovi e prelati e chierici e religiosi e il podestà e il capitano del Popolo e priori e tutta la buona gente di Firenze, uomini e donne, con grande festa e solennità". Si iniziò a lavorare dall'abside, lasciando temporaneamente in uso ai frati la vecchia chiesa, finché fu possibile[1]. I resti dell'antico edificio sono stati localizzati nel 1966, a seguito del cedimento del pavimento della basilica dopo l'alluvione di Firenze.

Sull'attribuzione ad Arnolfo di Cambio non abbiamo documenti scritti che lo confermino, ma la critica ha confermato ormai l'attribuzione tradizionale, sia per l'elevato livello qualitativo del complesso, sia per le analogie con altre opere del grande architetto. Fu edificata a spese della popolazione della Repubblica fiorentina. Alla morte di Arnolfo nel 1302 doveva essere completata la parte del coro e del transetto, con le cappelle. Procedendo con speditezza, i lavori nel 1320 resero la basilica utilizzabile, ma in seguito, le vicende della crisi, dell'alluvione e della peste, ne rallentarono vistosamente il completamento. Non si sa esattamente quando la basilica fu terminata, forse attorno al 1385. Fu comunque consacrata solo durante l'epifania del 1443 dal cardinale Bessarione, alla presenza di papa Eugenio IV[1]. Durante l'occupazione francese, Vivant Denon rastrellò il *San Francesco*, e *il Miracolo del moribondo* dipinto da Pesello Peselli, proveniente dal convento per inviarlo in Francia, oggetto delle spoliazioni napoleoniche. Il convento nacque praticamente in contemporanea alla basilica. Al nucleo iniziale si aggiunsero presto la sagrestia, il dormitorio, l'infermeria, la foresteria, il refettorio e la biblioteca[1].

La basilica durante l'alluvione del 1966

La basilica ha continuato ad essere arricchita e modificata nei sette secoli dalla sua fondazione, acquisendo sempre nuovi connotati simbolici: da chiesa francescana a "municipio" religioso per le grandi famiglie e le corporazioni, da laboratorio e bottega artistica a centro teologico, da "pantheon" delle glorie italiane a luogo di riferimento della storia politica dell'Italia pre e post-unitaria. Alcune trasformazioni infatti furono conseguenza di precise vicissitudini storiche e politiche, come le trasformazioni compiute dal Vasari alla metà del XVI secolo (causate anche dai restauri dopo una disastrosa alluvione) o l'impegno profuso nell'Ottocento per trasformare Santa Croce nel grande mausoleo della storia italiana.

Nel 1966 l'alluvione di Firenze inflisse gravissimi danni al complesso della basilica e del convento, situati nella parte più bassa di Firenze, tanto da diventare tristemente nota come simbolo delle perdite artistiche subite dalla città (soprattutto con la distruzione del *Crocifisso* di Cimabue), ma anche della sua rinascita dal fango, attraverso la capillare opera di restauro e di conservazione.

Architettura esterna

La facciata

La basilica è rialzata dal suolo di otto gradini.

Originariamente la facciata era incompiuta, come in molte basiliche fiorentine. La parete di pietraforte a vista assomigliava molto a quello che ancora si vede a San Lorenzo, sebbene di forma e proporzioni diverse. Nel Quattrocento, la famiglia Quaratesi si era fatta avanti per finanziare la realizzazione della facciata affidandola a Simone del Pollaiolo detto Il Cronaca. La condizione era però che lo stemma Quaratesi apparisse bene in vista al centro del fronte principale, ma questa richiesta scoraggiò i frati francescani dall'accettare la proposta e la ricca famiglia decise così di dedicarsi all'abbellimento di un'altra chiesa francescana, San Salvatore al Monte. L'aspetto della vecchia facciata incompiuta ci è testimoniato da stampe e dipinti: oltre allo stemma di Cristo sopra il rosone (posto nel 1437 durante una grave pestilenza), in una nicchia al centro del semplice portale centrale, come unica decorazione, si trovava la statua di bronzo dorato di *San Ludovico di Tolosa* di Donatello, qui trasferita da una nicchia di Orsanmichele e che oggi si può ammirare nel refettorio del convento.

La facciata odierna fu progettata dal 1837 e messa in opera tra il 1853 e il 1863 su progetto dell'architetto Niccolò Matas, che si ispirò alle grandi cattedrali gotiche come il duomo di Siena e il duomo di Orvieto, rivisti alla luce della sua epoca. Il risultato finale di stile neogotico riscosse molti apprezzamenti e valse al Matas, da parte dall'Associazione toscana, l'incarico di redigere un progetto per la facciata di Santa Maria del Fiore (1842)[2][3]; a tutt'oggi non sempre è giudicato positivamente; tuttavia alcuni studiosi ne evidenziano la semplicità e il carattere umile a confronto con il successivo progetto di Emilio De Fabris per la facciata di Santa Maria del Fiore.[4] Si trattò tutto sommato di un cantiere che non provocò perdite di antichi manufatti e che coronò grandiosamente la piazza, alimentando il mito di Santa Croce in Italia e all'estero. Il cantiere fu finanziato in larga parte dal facoltoso protestante inglese sir Francis Joseph Sloane. La stella di Davide inserita nel timpano della facciata, pur non sconosciuta come simbolo cristiano, viene generalmente intesa come un'allusione alla fede religiosa ebraica dell'architetto Matas.

Tra le opere d'arte che appaiono sulla facciata spiccano le tre lunette dei portali, che ricordano la leggenda della Vera Croce, alla quale la chiesa è dedicata: da sinistra sono il *Ritrovamento della Croce* di Tito Sarrocchi, il *Trionfo della Croce* di Giovanni Duprè e la *Visione di Costantino* di Emilio Zocchi (Santa). Il portale centrale ha le ante lignee che fino al 1903 erano sul Duomo. Davanti al portale si trova la sepoltura di Matas.

I fianchi

Il portico laterale

Inconfondibile è il profilo esterno della basilica, coi fianchi ritmati dai nudi timpani triangolari delle false campate della navata (la copertura non è infatti a volta, secondo lo stile paleocristiano che Arnolfo aveva visto a Roma). Su ciascun scomparto si apre un'alta bifora, mentre il paramento è in semplice pietraforte a vista, decorato solo da pluviali a forma di teste umane o leonine, oggi molto sciupati.

Sul fianco sinistro è addossato alla basilica un porticato trecentesco, detto delle Pinzochere, che venne restaurato e ingrandito a metà dell'Ottocento. Sotto di esso, oltre all'ingresso e la biglietteria per la basilica, si possono vedere numerosi stemmi gentilizi incassati nella parete e due monumenti funebri più consistenti: quello di Alamanno Caviccioli, del 1337 circa, e, oltre la porta laterale, quello di Francesco de' Pazzi di un seguace di Tino di Camaino, con un sarcofago poggiante su cariatidi.

Un portico analogo si trova anche sul lato destro, affacciato sul Chiostro Grande.

Le cuspidi triangolari proseguono anche sul lato tergale, ma sono visibile solo dal giardino interno dell'isolato, che è privato (l'unico modo per accedervi è passare dalla Scuola del Cuoio o dalla scuola elementare), o da lontano, come dal piazzale Michelangelo.

Il campanile

L'esile campanile risale solo al 1842-1845[5], opera di Gaetano Baccani; anche qui, come per la facciata. Le vicende dei campanili per la Basilica erano state molto tribolate nel tempo, una struttura originale, era crollata nel 1521 rovinando sulla Chiesa, le opere successive erano state parziali o incompiute ed anche il progetto tardo cinquecentesco, affidato a Francesco da Sangallo era rimasto incompiuto, presentandosi solo con il basamento, detto dai Fiorentini "il masso di Santa Croce", poi demolito in occasione della realizzazione della nuova facciata. La realizzazione ottocentesca viene giudicata generalmente come abbastanza graziosa per la sua defilata semplicità, anche se la decorazione con la ghiera sulla cuspide rivela

l'ispirazione eclettica moderna. La struttura raggiunge un'altezza totale di 78,45 m. Al suo interno trovano alloggio 6 grosse campane, fuse dal fonditore pistoiese Terzo Rafanelli nel 1843 (con qualche successiva rifusione).

Architettura interna

La navata arnolfiana

L'interno di Santa Croce è apparentemente semplice e altamente monumentale al tempo stesso, con tre navate divise da due file di grandi pilastri a base ottagonale. L'interno, ampio e solenne, ha una forma di croce "egizia" (o commissa) cioè a "T", tipico di altre grandi chiese conventuali, con un transetto particolarmente esteso (73,74 m) che taglia la chiesa all'altezza dell'abside poligonale. Anticamente il transetto, e dalla quinta campata del corpo longitudinale in poi, erano destinato ai soli presbiteri, con un tramezzo che separava questa area da quella per i fedeli e che venne rimosso, come in moltissime altre chiese, dopo le disposizioni del Concilio di Trento. Se ne occupò Giorgio Vasari nel 1566, quando predispose sull'incarico di Cosimo I un ampio progetto di ammodernamento per applicare le direttive della Controriforma. Andò così distrutto anche il coro dei frati, e molti affreschi trecenteschi sulle pareti della navata vennero scialbati (come quelli di Andrea Orcagna, dei quali sono stati trovati frammenti oggi esposti nel Museo della basilica), sostituiti da grandi altari laterali di forma classicheggiante.

Navata laterale

La grandiosa navata centrale (115,43 x 38,23 m) segna una tappa fondamentale nel percorso artistico e ingegneristico che condurrà alla navata di Santa Maria del Fiore. I muri sottilissimi, sostenuti da archi a sesto acuto su pilastri ottagonali, richiamano le basiliche paleocristiane di Roma dove Arnolfo lavorò a lungo, ma la scala metrica è infinitamente più grande e i problemi strutturali costituirono una vera e propria sfida alle capacità tecniche del tempo. La risoluzione di questi problemi costituì un precedente importante per la grande sfida della costruzione del corpo basilicale della cattedrale cittadina.

In particolare il ballatoio che corona le arcate e cinge la navata centrale non è solo un espediente stilistico per accentuare l'andamento orizzontale della costruzione e frenare il goticismo allora poco gradito a Firenze, ma costituisce un legamento strutturale per tenere assieme le esili membrature e i vasti setti murari.

Il soffitto a capriate, ingannevolmente "francescano", richiese un complicato congegno strutturale data l'enorme luce libera e il peso che rischiava di soverchiare le sottili murature.

Arnolfo, rispettando in qualche modo lo spirito francescano, disegnò una chiesa con una pianta volutamente spoglia, con ampie aperture destinate all'illuminazione delle pareti sulle quali, come già in altre chiese francescane prima fra tutte quella di Assisi, dovevano essere affrescati grandi cicli figurativi destinati a narrare al popolo analfabeta le Sacre scritture (la cosiddetta *Bibbia dei Poveri*). Ma la grande chiesa, costruita con i contributi delle principali famiglie fiorentine, non dispone delle consuete tre cappelle al

capocroce, ma ne allinea ben undici, più altre cinque dislocate alle estremità del transetto. Queste cappelle erano destinate alle sepolture dei donatori e ricevettero ricchissime decorazioni murali per mano dei maggiori maestri dell'epoca.

Le cappelle

Cappella Maggiore

L'altare maggiore

La Cappella Maggiore si ispira all'architettura gotica più pura di matrice transalpina, pur mediata dalla sobrietà all'italiana, con un forte slancio verticale, sottolineato dalle nervature *a ombrello* nella volta e dalle strette bifore, estremamente lunghe. Gli affreschi che la decorano sono le *Storie dell'invenzione della Vera Croce*, un tributo al nome della chiesa, realizzati da Agnolo Gaddi attorno al 1380.

Di Agnolo Gaddi sono anche i disegni per le vetrate, tranne gli oculi più alti, che sono più antichi. La croce dipinta è del Maestro di Figline, mentre il polittico dell'altare maggiore è frutto di una ricomposizione: la *Madonna* al centro è di Niccolò Gerini, mentre i *Dottori della Chiesa* sono di Giovanni del Biondo e di un altro pittore sconosciuto.

Le scene vanno lette dall'alto verso il basso partendo dalla parete destra. Rappresentano:

- *L'Arcangelo Michele presenta a Set un ramo dell'albero della vita*
- *Set pianta l'albero sulla tomba di Adamo*
- *L'albero cresce e se ne fa un ponte dove si inginocchia la regina di Saba, poi Salomone fa estrarre e affondare quella trave*
- *Gli Israeliti prendono da un fiume quel legno e ne fanno la Croce*
- *Sant'Elena fa scavare e ritrova la Santa Croce*.

Parete sinistra, dall'alto:

- *Sant'Elena porta trionfalmente la Croce a Gerusalemme*
- *Cosroè, re dei Persiani, conquistata la città, porta via la Croce e si fa adorare dal suo popolo*
- *Sogno di Eraclio* (chiamato impropriamente sogno, Eraclio in realtà è sveglio, a differenza del Sogno di Costantino nelle Storie della vera Croce ad Arrezzo di Piero della Francesca)
- *Eraclio fa decapitare Cosroè e ritorna a Gerusalemme dove, deposte le vesti regali, entra riportando la Croce*

Cappelle di destra

Ma ben più importanti sono gli affreschi nelle due successive cappelle a destra, la Cappella Peruzzi e la Cappella Bardi, entrambe decorate da Giotto tra il 1320 e il 1325. Nella prima sono raffigurate le *Storie di san Giovanni Battista* e quelle di *san Giovanni Evangelista*, mentre in quella Bardi le *Storie di san Francesco*. Entrambi i cicli di affreschi furono eseguiti in tarda età dal maestro rinnovatore dell'arte

occidentale e rappresentano una *summa* della sua opera pittorica e un testamento artistico, che molto influenzerà la generazione successiva di pittori fiorentini (per esempio Domenico Ghirlandaio 150 anni dopo si rifece ancora agli schemi della Cappella Bardi per creare le scene francescane della Cappella Sassetti in Santa Trinita). I particolari che rivelano la mano del maestro sono la straordinaria spazialità, resa con grande padronanza della disposizione delle figure nella scena e la resa drammatica della narrazione sottolineata dall'espressività dei personaggi. Per esempio nella scena della *Morte di san Francesco* i confratelli del santo si disperano davanti alla salma distesa, con gesti ed espressioni incredibilmente realistici.

Morte di San Francesco, Giotto, Cappella Bardi

La vetrata della cappella Peruzzi, disegnata da Jacopo del Casentino, proviene dalla vicina Cappella Giugni.

Ascensione di San Giovanni, Giotto, Cappella Peruzzi

Le altre tre cappelle di destra sono: la Cappella Giugni, con le tombe di Julie Clary (opera di Luigi Pampaloni) e di sua figlia Charlotte Napoléone Bonaparte (con busto di Lorenzo Bartolini); la Cappella Riccardi, che conserva il busto-reliquiario in argento della Beata Umiliana de' Cerchi e affreschi sulla volta e sulle lunette di Giovanni da San Giovanni e tre tele della fine del Cinquecento/inizio del Seicento: a destra l'*Estasi di san Francesco* di Matteo Rosselli, sull'altare il *Ritrovamento della Croce* di Giovanni Bilivert e sulla parete sinistra l'*Elemosina di san Lorenzo* di Domenico Passignano; la Cappella Velluti, con affreschi trecenteschi di autore ignoto e un polittico sull'altare di Giovanni del Biondo con predella di Neri di Bicci.

Sempre a destra, alla testata del transetto, si trova la cappella Baroncelli, composta da due campate (una ampia la metà dell'altra) e affrescata da Taddeo Gaddi con *Storie della Vergine* (1332-1338), dove il grande discepolo di Giotto condusse i suoi studi sulla luce (con la prima raffigurazione pervenutaci di una scena notturna nell'arte occidentale) e autore anche dei disegni per la vetrata, dei quattro profeti all'esterno e forse anche della pala d'altare, da alcuni attribuita a Giotto, che comunque firma l'opera. Sulla parete destra si trova una *Madonna della cintola*, affrescata da Sebastiano Mainardi. Alla famiglia Baroncelli apparteneva la tomba gotica posta sulla parete esterna, opera di Giovanni di Balduccio del 1327, lo stesso autore delle statuette dell'Arcangelo Gabriele e dell'Annunziata sui pilastri dell'arcata. La scultura della *Madonna col Bambino* dentro la cappella è di Vincenzo Danti (1568)

La Cappella Castellani, a doppia campata, invece fu affrescata da suo figlio Agnolo Gaddi con aiuti e presenta *Storie dei santi Antonio Abate, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Nicola di Bari*. Il tabernacolo della cappella è opera di Mino da Fiesole, mentre la croce dipinta è di Niccolò Gerini. Le statue di scuola robbiana rappresentano *San Francesco* e *San Domenico*, mentre tra le lastre tombali spicca quella a Luisa Stolberg contessa d'Albany, opera di gusto neorinascimentale di Luigi Giovannozzi e Emilio Santarelli su disegno di Charles Percier (1824 circa).

Cappelle di sinistra

Per quanto riguarda le cappelle di sinistra, partendo dalla Cappella Maggiore, si incontrano: la Cappella Spinelli, ridecorata nel 1837 da Gasparo Martellini; la Cappella Capponi, dedicata nel 1926 alle madri dei Caduti di guerra e decorata da statue di Libero Andreotti; la Cappella Ricasoli, che presenta affreschi del primo Ottocento con le *Storie di sant'Antonio da Padova*, opera di Luigi Sabatelli e dei suoi figli Francesco e Giuseppe; la Cappella Pulci-Berardi, che è affrescata da Bernardo Daddi con il *Martirio di san Lorenzo* e il *Martirio di santo Stefano* (1330 circa) e contiene una terracotta policroma invetriata di Giovanni della

Il Crocifisso di Donatello (fuori sede)

Robbia sull'altare; l'ultima della serie è la Cappella Bardi di Vernio, affrescata da Maso di Banco con le *Storie di san Silvestro*, tra le migliori opere in assoluto della scuola di Giotto (anche le vetrate sono su disegno di Maso). Sull'altare si trova il trittico di Giovanni del Biondo con *San Giovanni Gualberto e storie della sua vita* e la parete di sinistra presenta due tombe entro nicchioni, affrescati rispettivamente con un *Giudizio Finale con ritratto di Bettino de' Bardi inginocchiato*, opera probabilmente pure di Maso di Banco (1367 circa), e *Deposizione e ritratto della donatrice* di Taddeo Gaddi.

Cappella Spinelli

Si chiama "dei Bardi di Vernio" anche la cappella alla testa del transetto, dove è conservato il Crocifisso di Donatello che diede luogo a una disputa, secondo il Vasari, fra lui e Filippo Brunelleschi: egli giudicò questo Cristo troppo rozzo e *contadino* e realizzò come termine di paragone l'unica sua scultura lignea a noi pervenuta, il *Crocifisso* che ora si trova nella Cappella Gondi della Basilica di Santa Maria Novella. La cappella ha la cancellata originaria del 1335, inoltre vi sono collocati il ciborio e i due angeli in legno dorato che all'epoca di Vasari erano stati creati per decorare l'altare maggiore della chiesa. La parete esterna ospita un sarcofago trecentesco di scuola pisana.

Accanto a questa cappella, sempre alla testa del transetto, si trova la Cappella Niccolini, eretta da Giovanni Antonio Dosio nel 1584, con una cupola affrescata dal Volterrano, statue di Pietro Francavilla e due pale di Alessandro Allori. Infine, sul lato ovest del transetto sinistro, si trova la Cappella Machiavelli-Salviati, con la pala d'altare raffigurante il *Martirio di san Lorenzo* di Jacopo Ligozzi; conserva varie tombe all'interno, tra le quali spicca quella della contessa Sofia Zamoyska di Lorenzo Bartolini (1837-1844), in stile neorinascimentale aggiornato con un tocco di realismo nel lenzuolo scomposto.

Poco avanti, sul pavimento del transetto, resta la lastra tombale di Bartolomeo Valori, opera di Lorenzo Ghiberti oggi molto consunta (1427 circa).

Cappella Medici

Uscendo dalla testa del transetto destro si passa dal portale disegnato da Michelozzo, architetto prediletto della famiglia Medici, con ante intagliate da Giovanni Di Michele e sormontato da un frammento di affresco con la *Disputa del Tempio* di Taddeo Gaddi. Si giunge così all'androne del Noviziato, che porta alla Sacrestia e alla Cappella Medici.

Cappella Medici

L'androne e la cappella sono opera di Michelozzo per i Medici, come testimoniano i numerosi stemmi della famiglia, su commissione di Cosimo il Vecchio nel 1445 circa. La copertura dell'androne è a botte e sul lato sinistro ha una panca in pietra che ricorda quella della Cappella Pazzi. Sulla porta per la cappella si trova una lunetta affrescata con la *Madonna col Bambino e santi*, attribuita a Fra Bartolomeo. La parete destra è decorata anche dalla grande pala della *Deposizione* di Alessandro Allori. Il pavimento è composto da lastra tombali di marmo e sulla parete sinistra si trova un monumento a Lorenzo Bartolini (che è invece sepolto nella Cappella di San Luca nella basilica della Santissima Annunziata).

La Cappella Medici, o "del Noviziato", ha una decorazione molto semplice ed essenziale, a base rettangolare coperta da volte e con una scarsella che racchiude l'altare. La pala principale della cappella è la terracotta invetriata di Andrea della Robbia con la *Madonna col Bambino tra angeli e santi*, risalente attorno al 1480. La vetrata è su disegno di Alesso Baldovinetti. Sulla parete destra si trova il monumento a Francesco Lombardi, composto con più frammenti quattrocenteschi, tra i quali una *Madonna col Bambino e angeli* della scuola di Donatello. Sulla parete sinistra è esposta la *Disputa sull'Immacolata Concezione* di Carlo Portelli.

Sacrestia

La sacrestia

Da qui si accede anche alla grande sacrestia, un grande ambiente coperto a capriate e ricco di affreschi. Gli armadi lignei sono quattrocenteschi, con intarsi di Michele di Giovanni da Fiesole[6] ed espongono oggi reliquiari e corali miniati. Più antico è il banco d'angolo, trecentesco, che faceva forse un tutt'uno con l'armadio a sportelli dipinti per reliquie, le cui formelle con quadrilobi dipinti da Taddeo Gaddi sono oggi nella Galleria dell'Accademia.

Sopra la decorazione geometrica della parte inferiore, si dispone sulla parete sud una serie di scene della vita di Cristo eseguite da alcuni dei più importanti pittori della scuola giottesca: Niccolò Gerini (*Ascensione, Resurrezione*), Taddeo Gaddi (la *Crocefissione*) e Spinello Aretino (*Salita al Calvario*). Sulla sinistra il lavabo in marmo è opera di Pagno Portigiani, mentre il busto in terracotta policroma, raffigurante il Redentore, è opera di Giovanni della Robbia.

Sul lato est, in corrispondenza delle vetrate che danno luce alla stanza, si apre la grande Cappella Rinuccini, con gli affreschi eseguiti tra il 1363 e il 1366 da Giovanni da Milano (alcuni li attribuivano a Spinello Aretino). La parete destra presenta le *Storie della Maddalena* e quella di sinistra le *Storie della Vergine*, con la parte inferiore completata da Matteo di Pacino. Benché l'affresco non fosse il tipo di pittura congeniale del grande continuatore della pittura giottesca Giovanni da Milano, in queste opere è comunque significativamente apprezzabile la ricchezza della sua gamma cromatica calda e pallida (a differenza dei pittori contemporanei fiorentini, più fedeli ai forti toni del rosso e del blu), superfici lisce e sfumate delicatamente, scene maestose e composte. Il polittico sull'altare è di Giovanni del Biondo. La cancellata della cappella è originale e risale al 1371.

Tombe e opere nelle navate

Santa Croce come *Pantheon* delle glorie italiane

Le navate sono rischiarate da numerose vetrate, spesso risalenti al Tre e Quattrocento.

La basilica custodisce innumerevoli tombe. Solo sul pavimento sono disseminate 276 lastre di marmo con rilievi e stemmi intarsiati e molti monumenti funebri si trovano sulle pareti tra gli altari vasariani (molte di uomini illustri), nonostante uno sfoltimento avvenuto all'inizio degli anni sessanta, che rimosse gran parte delle tombe aristocratiche ottocentesche, oggi sistemate in un corridoio sotto la loggetta del Chiostro Grande.

Tomba di Michelangelo

Sebbene la basilica fosse stata usata come luogo di sepoltura di molti personaggi illustri, al pari di molte altre chiese, è solo dall'Ottocento che diventò un vero e proprio *Pantheon* di personaggi celebri legati all'arte, alla musica e alla letteratura, dopo la definizione che le diede Ugo Foscolo quale *Tempio dell'itale glorie*. Nel 1871 infatti veniva qui sepolto con una affollatissima cerimonia pubblica lo stesso Foscolo, morto nel 1827 a Turnham Green, secondo il suo stesso desiderio di essere sepolto accanto ad altri grandi personaggi toscani come Michelangelo, Machiavelli, Galileo.
Dopo questo episodio altri personaggi illustri furono traslati e sepolti nella basilica, come Gioachino Rossini nel 1887 e Leon Battista Alberti, ecc., per i quali i migliori scultori dell'epoca realizzarono i monumenti che si allineano lungo la navata. Anche per Dante fu approntato un grande sepolcro, in realtà cenotafio poiché la città di Ravenna si rifiutò di cedere le spoglie del poeta morto in esilio.

Tomba di Gioacchino Rossini

Santa Croce arrivò a ospitare quindicimila salme, con una grande mole di richieste da tutta Italia dopo che la sua fama di custode delle *Urne de' forti* si era diffusa. Ciascuna richiesta era esaminata da un'apposita commissione e approvata dal Granduca in persona, il quale stabiliva anche l'entità dell'elargizione di volta in volta[7].

Fra i monumenti antichi, quello del primo personaggio di rilievo a essere qui sepolto è Leonardo Bruni, per il quale Bernardo Rossellino ideò una tomba ad arcosolio rinascimentale (1444-45), cioè con il sepolcro posto dentro una rientranza formata da un gradone e da un arco a tutto sesto che lo chiude in alto. Analogamente fu creata la tomba del suo successore Carlo Marsuppini, per mano di Desiderio da Settignano.

Controfacciata

Sulla controfacciata sono posti i monumenti funebri al drammaturgo Giovan Battista Niccolini (con una personificazione della *Libertà della Poesia* di Pio Fedi del 1883) e a Gino Capponi, con la *Fama* di Antonio Bortone (1884). A destra di quest'ultimo una targa e un busto ricordano il botanico Giovanni Targioni Tozzetti. La vetrata del rosone presenta una *Deposizione*, su cartone di Giovanni del Ponte. Alla destra dell'ingresso, nell'angolo a destra, si trova il monumento funebre del numismatico Domenico Sestini (1833).

Navata destra

Le tele sugli altari vasariani furono dipinte secondo un tema comune, quello della *Passione*, e sono opera di vari artisti. Partendo dalla navata destra si trovano (in ordine contrario alla lettura delle scene) la *Crocifissione* di Santi di Tito (1568), l'*Andata al Calvario* di Vasari stesso, l'*Ecce Homo* di Jacopo Coppi del Meglio (1576), la *Flagellazione* di Alessandro Fei, la *Preghiera nell'orto* di Andrea del Minga e l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* del Cigoli (1603-1604).

L'*Annunciazione* di Donatello

La tomba più famosa è forse quella di Michelangelo Buonarroti, tra il primo e il secondo altare della navata destra, progettata dal Vasari dopo che le spoglie del grande artista arrivarono a Firenze da Roma (1564). Sopra al sepolcro tre sculture rappresentano le personificazioni della *Pittura* (di Battista Lorenzi, autore anche del busto dell'artista) (1568 circa), della *Scultura* (di Valerio Cioli) e dell'*Architettura* (riattribuita a Battista Lorenzi, già riferita a Giovanni Bandini), rattristate per la scomparsa del grande maestro, ma tutto l'insieme del sepolcro è una commistione di pittura, scultura ed architettura. Gli affreschi che lo decorano sono di Giovan Battista Naldini.

Bernardo Rossellino, tomba di Leonardo Bruni

Davanti alla tomba di Michelangelo, sul pilastro, è collocata la scultura della *Madonna del Latte* di Antonio Rossellino (1478) collocata sopra la tomba di Francesco Nori, morto per salvare la vita di Lorenzo il Magnifico durante la cosiddetta congiura dei Pazzi.

Proseguendo nella navata destra si incontra prima il cenotafio di Dante, smisurato monumento del 1829; piangono il poeta le figure dell'*Italia* e della *Poesia* di Stefano Ricci, impostate su uno stile neoclassico alla Canova, ma contaminate dallo spirito neomedievale, romantico e celebrativo del tempo. Alla realizzazione di questo cenotafio si ispirò Giacomo Leopardi nel comporre la canzone *Sopra il monumento di Dante*.

Dopo il terzo altare si trova il monumento funebre a Vittorio Alfieri di Antonio Canova (1810), con una personificazione dell'*Italia piangente* appoggiata a un sarcofago classicheggiante con protomi e ghirlande, e un sobrio ornato con il medaglione col profilo del defunto, corone e lire allegoriche.

Sul pilastro successivo poggia il pregevole pulpito di Benedetto da Maiano (1481 circa), a base ottagonale, mirabilmente decorato da cinque formelle scolpite a bassorilievo, con scene della *Vita di san Francesco* a forte effetto di profondità grazie all'uso sapiente della prospettiva. Sotto ciascuna formella si trovano delle nicchie con statuette delle *Virtù*.

A fianco dell'altare seguente, il quarto, il monumento a Niccolò Machiavelli di Innocenzo Spinazzi (1787), una delle migliori opere del neoclassico fiorentino con la celebre iscrizione *TANTO NOMINI NULLUM PAR ELOGIUM*. Particolarmente elegante è l'urna e la figura della *Politica*, col delicato panneggio e una testa "alla greca".

Dopo il quinto altare si trova il monumento allo storico Luigi Lanzi, di Giuseppe Belli (1810), e poco dopo l'edicola con l'*Annunciazione Cavalcanti* di Donatello (1435 circa), capolavoro in pietra serena con dorature, realizzata con una tecnica inconsueta. Si tratta di un altorilievo impostato secondo l'anticlassicismo tipico di questa fase dell'opera dello scultore, con contrasto tra la semplicità della materia e la ricchezza della decorazione. I personaggi sono ritratti con una certa inquietudine e una *contaminatio* con motivi decorativi antichizzanti.

Cenotafio di Dante.

Oltre la porta per i chiostri si trova il già citato monumento a Leonardo Bruni, di Bernardo Rossellino (1444-1445), prototipo di sepoltura rinascimentale ispirato alle indicazioni di Leon Battista Alberti. L'iscrizione fu dettata da Carlo Marsuppini, poi sepolto specularmente nella navata sinistra.

Seguono la tomba di Gioachino Rossini, di Giuseppe Cassioli (1900) e, dopo il sesto altare, la tomba di Ugo Foscolo, di Antonio Berti (1939). Una lapide più in alto ricorda la fondazione della chiesa, mentre alcune lapidi recintate sul pavimento indicano il luogo di sepoltura di alcuni condottieri al soldo della Repubblica fiorentina: Milano d'Asti, Giovanni Acuto e, poco oltre, Biordo degli Ubertini.

Girato l'angolo, sul limite del transetto destro, si trova il monumento funebre al principe Neri Corsini, di Odoardo Fantacchiotti (1860).

Navata sinistra

Vicino allo spigolo con la controfacciata si trova una serie di affreschi di *Santi*, della prima metà del Quattrocento.

Tomba di Galileo Galilei

Le pale degli altari laterali proseguono la serie di *Storie della Passione* iniziate nella navata destra. Il primo altare ha una *Deposizione* di Giovan Battista Naldini; seguono la *Resurrezione* al secondo e la *Cena in Emmaus* al terzo, entrambe opere di Santi di Tito; al quarto altare l'*Incredulità di san Tommaso* di Giorgio Vasari, poi l'*Ascensione* di Giovanni Stradano e la *Pietà* di Agnolo Bronzino; chiude la serie la *Pentecoste* di Vasari.

Galileo Galilei è sepolto all'inizio della navata sinistra, dopo il primo altare, e nella stessa tomba giacciono il suo discepolo Vincenzo Viviani e una donna, molto probabilmente sua figlia suor Maria Celeste. Il sepolcro di Galileo è decorato da un busto di Giovan Battista Foggini e le personificazioni dell'*Astronomia* (di Vincenzo Foggini) e della *Geometria* di Girolamo Ticciati. Gli affreschi di contorno sono resti della decorazione trecentesca della navata, attribuiti a Mariotto di Nardo. La tomba, posta simmetricamente a quella di Michelangelo, ne ricorda un po' le forme sebbene sia più tarda di un secolo e mezzo.

Desiderio da Settignano, tomba di Carlo Marsuppini

Tra le targhe commemorative una ricorda Antonio Meucci, inventore del telefono. Dopo il quarto altare si trovano le tombe dello storico Giovanni Lami, prima opera di Innocenzo Spinazzi (1752-1755), e quella di Eugenio Barsanti, inventore con Felice Matteucci del motore endotermico, con un busto bronzeo opera di Leone Tommasi. Davanti al quinto altare si incontra la lastra tombale di Lorenzo Ghiberti col figlio Vittorio.

Il monumento allo statista Vittorio Fossombroni è opera di Lorenzo Bartolini (1844 circa) ed è sormontato da un affresco dell'*Assunzione di Maria* attribuito ad Agnolo Gaddi.

Tra il quinto e il sesto altare si trova l'entrata laterale sinistra, sormontata dall'organo di Onofrio Zeffirini da Cortona (1579), integrato e ampliato nel 1926.

Opera raffinata di Desiderio da Settignano è il quattrocentesco monumento a Carlo Marsuppini, posto simmetricamente e con forme simili a quello di Leonardo Bruni del Rossellino. Il Marsuppini fu il successore di Leonardo Bruni alla cancelleria della Repubblica fiorentina e il suo monumento riprese la forma ad arcosolio dell'altro, con eleganti decorazioni tra le quali Desiderio aggiunse alcuni delicati puttini, tipici della sua produzione.

Poco più avanti si trovano un monumento ottocentesco e il monumento a Leon Battista Alberti, opera di Lorenzo Bartolini.

Chiudono la navata, quasi all'imbocco del transetto, i monumenti ottocenteschi al musicista Luigi Cherubini e all'incisore Raffaello Morghen (1854), opere entrambe di Odoardo Fantacchiotti (il secondo è solo un cenotafio voluto dagli allievi del Morghen, che è invece sepolto nella chiesa di San Martino a Montughi).

Organo a canne

La cassa e la cantoria di destra

Durante i lavori di restauro condotti da Giorgio Vasari verso la metà del XVI secolo, furono costruite nella basilica due cantorie marmoree simmetriche contrapposte; quella di destra rimase vuota, mentre quella di sinistra venne dotata di un organo a canne, realizzato dall'organaro toscano Onofrio Zefferini tra il 1575 e il 1579 (e inaugurato il 6 giugno dello stesso anno),[8] con cassa progettata dallo stesso Vasari. Nel 1929, lo strumento, che aveva mantenuto le sue caratteristiche originarie quasi invariate, venne demolito e la Pontificia Fabbrica d'organi Comm. Giovanni Tamburini incaricata di costruire un organo più grande seguendo gli standard stilistici e fonici dell'epoca (*opus 368*). Quindi, sulla cantoria destra, rimasta vuota nel corso dei secoli, venne costruita una cassa per accogliere parte delle canne riproponendo lo schema di quella del Vasari che, riadattata, rimase sulla sua cantoria e accolse parte del nuovo materiale fonico. Durante l'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966, la consolle venne irreparabilmente danneggiata come anche furono distrutte le centraline elettroniche; il materiale danneggiato fu sostituito con un importante intervento di restauro, dopo il quale l'organo tornò a suonare. Un altro restauro importante è stato condotto dalla ditta

Mascioni nel 2009-2010. Attualmente (2011) l'organo, a trasmissione elettronica revisionata dalla ditta Mascioni, ha quattro tastiere di 61 note ciascuna ed una pedaliera concavo-radiale di 32. Le canne sono collocate in tre corpi distinti:

- quelle del *Grand'Organo*, dell'*Espressivo* (rispettivamente II e III tastiera) e di parte del *Pedale* sono collocate nella nuova cassa realizzata nel 1926 sopra la cantoria di destra;
- quelle del *Positivo espressivo* (I tastiera) e di parte del *Pedale* nella cassa antica sulla cantoria di sinistra;
- quelle del *Corale espressivo* (IV tastiera) in una cassa priva di mostra posta dietro la pala dell'altar maggiore.

Il Museo

Il convento e la storia del museo

Alla basilica corrispondeva uno dei più grandi conventi cittadini. Come a Santa Maria Novella gli ambienti vennero gradualmente secolarizzati a partire dalla fine del Settecento e destinati ad altri usi. Per esempio la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sorge su un terreno che prima faceva parte del convento e oggi, fra le varie attività che si tengono nell'ex-cenobio si annoverano una scuola elementare e una scuola per artigiani del cuoio.

La parte più monumentale del complesso, costituita dall'ex refettorio con il Cenacolo fu allestita come museo già dal 2 novembre del 1900, sotto la direzione di Guido Carocci, dove già esisteva un deposito di opere d'arte, in parte provenienti dalle demolizioni del centro storico del periodo del *Risanamento* (frammenti architettonici che oggi si trovano nel lapidario del Museo nazionale di San Marco). Il museo venne gradualmente ampliato e inaugurato con un nuovo allestimento il 26 marzo 1959 come Museo dell'Opera di Santa Croce, con i due chiostri, il refettorio principale e qualche altro ambiente, ma il disastro dell'alluvione di Firenze, con l'acqua che qui arrivò a 4,88 metri, rese necessario un lungo periodo di chiusura per approntare i necessari restauri. Venne riaperto solo nel 1975 e un anno dopo, in occasione del decennale dell'alluvione, il martoriato *Crocifisso* di Cimabue veniva riportato nel museo.

Dal 2000 circa tutto il complesso basilicale fu convertito in un unico grande museo con un unico biglietto a pagamento, che da una parte ha ridotto l'impatto del turismo di massa sui tesori della basilica, dall'altro ha innescato le tipiche polemiche di quando si destina un edificio di culto consacrato a uso museale, impoverendo il ruolo spirituale di questi ambienti. A fronte di questi cambiamenti oggi non ha più molto senso di parlare di Museo dell'Opera di Santa Croce, essendo tutto il complesso diventato museo.

Basilica, chiostri e museo di Santa Croce

Il *Crocifisso* di Cimabue

Ubicazione	
Stato	Italia
Località	Firenze
Indirizzo	piazza Santa Croce 16
Caratteristiche	
Tipo	Arte sacra
Intitolato a	Vera Croce
Proprietà	Ordine dei frati minori

Sito web (http://www.santacroceopera.it/it/default.aspx)

Nel novembre 2006, appena dopo le celebrazioni per il quarantennale dell'alluvione, diciannove opere pittoriche di grande pregio sono tornate al loro posto dopo un meticoloso e complesso restauro, oggi esposte in un allestimento apposito nel refettorio.

In occasione del cinquantesimo anniversario dell'alluvione, la grandiosa tavola dell'*Ultima Cena* di Giorgio Vasari, all'epoca divisa in grandi segmenti e in deposito da quarant'anni, è stata ricollocata dopo che è stato ultimato il restauro dall'Opificio delle pietre dure.

Nel 2008 il museo è stato visitato da 837.575 persone[9].

I chiostri e la Cappella Pazzi

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cappella Pazzi****.*

Il *Dio padre* di Baccio Bandinelli, chiostro grande

Il chiostro trecentesco (ma con sostituzioni e integrazioni degli elementi architettonici nel tempo) si trova sul lato destro della facciata della Basilica e introduce alla Cappella Pazzi. Era originariamente composto da due chiostri distinti, uno rettangolare ed uno quadrato, che si possono individuare chiaramente nell'asimmetrica pianta attuale. Sul lato destro della facciata si trova una rientranza dove una serie di cipressi circonda le statue di *Dio Padre seduto* di Baccio Bandinelli (già nel coro del Duomo) e quella del *Guerriero bronzeo* di Henry Moore.

Il Chiostro e la Cappella Pazzi

La Cappella dei Pazzi è un capolavoro di Filippo Brunelleschi e di tutta l'architettura rinascimentale, mirabile esempio di armonia spaziale raggiunta in tutti i suoi elementi strutturali e decorativi. Il portichetto della facciata è da alcuni attribuito alla continuazione di Giuliano da Sangallo, ma altri invece lo fanno risalire ai disegni del maestro. Il fregio con medaglioni e teste di cherubini è di Desiderio da Settignano, mentre la volta a botte è decorata da tondi e rosoncini di Luca della Robbia, autore anche della lunetta sull'ingresso; le porte lignee sono stati intagliati da Giuliano da Maiano nel 1472. All'interno la decorazione plastica è strettamente subordinata all'architettura, coi dodici grandi medaglioni degli *Apostoli*, tra le migliori creazioni di Luca della Robbia, il fregio coi Cherubini e l'Agnello, e gli altri 4 tondi policromi con gli *Evangelisti*, attribuiti a Andrea della Robbia o al Brunelleschi stesso che ne avrebbe curato il disegno. La vetrata è stata realizzata su disegno di Alesso Baldovinetti.

Accanto alla cappella Pazzi la cripta della Cappella Castellani ospita l'allestimento di una mostra permanente sull'opera dell'incisore Pietro Parigi.

Sul lato nord si trova la galleria dei monumenti funebri, soprattutto ottocenteschi, che affollavano il primo chiostro e che furono qui spostati e ricomposti dal 1964 al 1986. Il lungo passaggio corre sotto il porticato con loggia del lato nord, ed è lastricato sia sul pavimento che sulle pareti dai monumenti funebri. Tra questi spiccano quello alla cantante Virginia de Blasis di Luigi Pampaloni (1839), quello a Giuseppe Sabatelli di Ulisse Cambi (1844) e quello al musicista Giovanni Pacini di Vincenzo Consani (1874).

Sono restati invece in sede sulla parete d'ingresso i monumenti a Girolamo Segato, della scuola di Lorenzo Bartolini, quello a Florence Nightingale e quello al patriota Giuseppe La Farina (di Michele Auteri Pomar, 1877).

Il secondo chiostro

Il secondo chiostro ha partitura quadrata con pozzo centrale, opera del 1453 di grande eleganza, da alcuni attribuito al disegno di Brunelleschi, anche se è più probabile l'intervento di Bernardo Rossellino. È realizzato interamente in pietra serena, con arcate a tutto sesto che reggono una loggetta architravate al primo piano. I pennacchi tra gli archi hanno una raffinata decorazione a graffiti e tondi in rilievo, con stemmi e imprese. Sul secondo chiostro si affaccia la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che usa gli ambienti al primo piano sui lati sud ed est.

Il refettorio

Il percorso espositivo prosegue con la visita dei locali del Refettorio trecentesco dove sono posti importanti esempi di arte sacra tra i quali spicca il *Crocifisso* di Cimabue, una delle opere d'arte più importanti di tutti i tempi, chiave nel passaggio dalla pittura bizantina a quella moderna, diventato tristemente famoso come simbolo della distruzione causata dall'alluvione del 1966; nonostante il restauro la superficie pittorica è andata in gran parte perduta e per poterlo ammirare appieno ci restano solo le fotografie precedenti al disastro.

La parete ovest del refettorio è dominata dalla grande serie di affreschi di Taddeo Gaddi, che la ricoprono interamente (1333). Lo schema delle decorazioni diventerà tipico per i cenacoli conventuali, con una *Crocifissione*, qui rappresentata come *Albero della Vita* (iconografia tratta dal *Lignum Vitae* di san Bonaventura), contornata da alcune scene fra le quali spicca l'*Ultima cena* in basso, primo prototipo dei cenacoli fiorentini che andranno a decorare i refettori dei più prestigiosi conventi e monasteri della città. Le altre scene che compongono l'insieme sono tutti spunti sui quali i frati potevano riflettere durante il pasto:

Il *Cenacolo* di Taddeo Gaddi

- *San Benedetto in solitudine*
- *Gesù a cena dal Fariseo*
- *San Francesco che riceve le stimmate*
- *Storia di san Ludovico di Tolosa*

Frammento del *Trionfo della Morte* dell'Orcagna

Alle pareti sono poi esposti sei frammenti di affreschi di Andrea Orcagna, ritrovati sotto l'intonaco cinquecentesco nella navata destra della chiesa. Probabilmente erano stati gravemente danneggiati dall'alluvione del 1557, tanto da costringere il Vasari (che sicuramente non coprì l'opera antica per solo spirito di rinnovamento stilistico, essendo un estremo ammiratore degli antichi maestri fiorentini) a realizzare nuovi altari in pietra serena su un muro a intonaco bianco. I frammenti ritrovati sono comunque notevoli per la vigorosa e drammatica narrazione nelle scene, con un colorito linguaggio pittorico. Vi si distinguono un *Trionfo della Morte*, un *Giudizio Universale* e una parte di *Inferno*. Altri affreschi tre-quattrocenteschi sono la lunetta mutila del *Compianto* di Taddeo Gaddi, già sulla porta della navata sinistra,

e la veduta della città di Firenze nella *Venuta dei Francescani a Firenze*, di Giovanni del Biondo, dove si può riconoscere l'aspetto di piazza del Duomo verso il 1380, con la facciata arnolfiana di Santa Maria del Fiore.

La statua di *San Ludovico di Tolosa* è una poderosa opera di Donatello, una delle pochissime in bronzo dorato del grande scultore fiorentino (1423-1424), inizialmente realizzata per una nicchia di Orsanmichele, fu poi spodestata dall'*Incredulità di san Tommaso* di Verrocchio nel 1487 e collocata per più di tre secoli e mezzo al centro della facciata incompiuta di Santa Croce. La statua di Donatello fu uno dei primi grandi bronzi fusi dall'epoca dell'antichità, sebbene vennero assemblati più pezzi, per facilitare la doratura. Vibrante è il contrasto tra la testa e la mano, scolpita con delicato realismo, e la pesantezza del panneggio che nasconde tutto il corpo.

Sempre nel refettorio, vicino alla porta della seconda sala, si trova l'affresco staccato dei *Santi Giovanni Battista e Francesco*, frammento di un'opera più ampia, nel tipico stile luminoso di Domenico Veneziano, con influssi di Andrea del Castagno (al quale era anche stata attribuita). Si trovava originariamente nel coro e poi sulla parete della navata destra della chiesa.

Qui sono inoltre state esposte le diciannove pale (dipinti su tavola o su tela) danneggiate durante l'alluvione e ricollocate solo nel 2006, al termine di un lungo e capillare lavoro di restauro:

- *Madonna col Bambino e santi* di Nardo di Cione,
- *Incoronazione della Vergine* di Lorenzo di Niccolò,
- *Polittico di san Giovanni Gualberto* di Giovanni del Biondo,
- *San Jacopo* di Lorenzo Monaco,
- *San Bernardino da Siena* di Rossello di Jacopo Franchi,
- *San Bonaventura* di Domenico di Michelino,
- *Deposizione dalla Croce* di Francesco Salviati (che ha subito un recupero quasi *miracoloso*, dopo che fu ritrovata dilaniata a pezzi),
- *Discesa di Cristo al Limbo* di Agnolo Bronzino (in seguito al restauro sono stati scoperti dei dettagli "scabrosi" di demoni, censurati in antico),
- *Trinità* del Cigoli (1592).

Le altre sale

Il *Polittico Baroncelli*

Nelle altre cinque sale sono conservate altre pregevoli opere provenienti dalla chiesa e dal convento.

La seconda sala ospita frammenti di affreschi e di vetrate, con opere di Neri di Bicci e, per attribuzione, a Giotto e a Alesso Baldovinetti. Vi sono inoltre modellini ottocenteschi del campanile e della facciata e alcuni dipinti. La lunetta con *San Francesco morente che distribuisce il pane ai frati* è opera di Jacopo Ligozzi, la cui sinopia si trova nella sala sei. Durante il restauro della Cappella Baroncelli qui è stato conservato il *Polittico Baroncelli* attribuito a Giotto o a Taddeo Gaddi. A Giotto è attribuito anche un frammento di affresco denominato *Madonna dolente*.

La terza sala, anticamente Cappella dei Cerchi, ospita affreschi staccati e robbiane, tra le quali una di Andrea della Robbia, due busti di Giovanni della Robbia e una *Madonna col Bambino* di Benedetto Buglioni. La croce dipinta è di Lippo di Benivieni, mentre gli affreschi staccati, già facenti parte della decorazione originaria della cappella, sono attribuiti a Niccolò di Pietro Gerini (cornici decorate) e al Maestro di San Martino a Mensola (*Maestà con santi*).

La quarta sala ha affreschi e sinopie del Tre e Quattrocento. La quinta sala mostra la ricostruzione del *monumento a Gastone della Torre* di Tino da Camaino, altre sculture soprattutto trecentesche (tra cui alcune di Tino di Camaiono e due formelle attribuite a Giambologna) e i modelli in gesso per le statue ottocentesche che decorano la facciata. La sesta e ultima sala presenta alcuni affreschi staccati, tra i quali ne spiccano tre, opera di Matteo Rosselli.

Gli orti

Una serie di antichi orti corrispondono al retro della chiesa, ricchi di alberi (con alcuni grandi esemplari di bagolari, cedri dell'Atlante e dell'Himalaia) sono oggi aree di pertinenza delle scuole Scuola-Città Pestalozzi e Vittorio Veneto, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e della Scuola del Cuoio.

Confraternite

Nella grande basilica e nei suoi annessi (soprattutto negli estesi sotterranei) si riunirono nel tempo molte Compagnie o confraternite. Tra le più importanti ci furono:

- Compagnia di Santa Maria delle Laudi di Santa Croce
- Compagnia del Gesù o della Disciplina di Santa Croce
- Compagnia di San Francesco del Martello
- Compagnia del Bernardino
- Compagnia di San Francesco e Santa Maria Maddalena
- Compagnia della Natività di Maria Vergine dei Librai
- Compagnia di Sant'Antonio Abate dei Macellari
- Compagnia di Sant'Antonio dei Rammendatori
- Compagnia di San Bonaventura dei Carcerati
- Compagnia di Santa Maria di Loreto
- Compagnia di San Filippo Benizi "nero"
- Compagnia del Beato Pietro pettinagnolo

Opere già in Santa Croce

- Giotto e aiuti, *Polittico Peruzzi*, oggi nel North Carolina Museum of Art
- Giotto e aiuti, *Eterno e angeli*, oggi nel San Diego Museum of Art
- Taddeo Gaddi, *Formelle dell'armadio della sacrestia di Santa Croce*, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze, all'Alte Pinakothek di Monaco e alla Gemäldegalerie di Berlino
- Filippo Lippi, *Pala del Noviziato*, oggi agli Uffizi

Personalità sepolte o ricordate in Santa Croce

Le singole voci sono elencate nella ***Categoria:Sepolti nella basilica di Santa Croce***.

La Basilica è il luogo di sepoltura di alcuni dei più illustri personaggi italiani, come Michelangelo Buonarroti, Galileo Galilei, Niccolò Machiavelli, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Gioacchino Rossini.

Nonostante sia una chiesa cattolica, vi sono anche sepolture di persone non credenti, tra cui lo stesso Foscolo. La prima illustre personalità qui inumata fu Leonardo Bruni nella seconda metà del Quattrocento, mentre l'ultima persona sepolta effettivamente in Santa Croce fu Giovanni Gentile nel 1944, ma nel

dopoguerra verranno apposte delle targhe commemorative, come quella per Enrico Fermi, la cui tomba si trova negli Stati Uniti dove morì nel 1954.

- Leon Battista Alberti
- Dante Alighieri (cenotafio, il poeta è sepolto a Ravenna)
- Giovanni Acuto (targa commemorativa)
- Vittorio Alfieri
- Antonio Baldi, pittore
- Eugenio Barsanti
- Lorenzo Bartolini (cenotafio)
- Virginia de Blasis, soprano
- Ida Botti Scifoni, pittrice
- Leonardo Bruni
- Michelangelo Buonarroti
- Rosa Caiet Piattoli, pittrice
- Luigi Canina
- Gino Capponi
- Giulia Clary, moglie di Giuseppe Bonaparte, e la figlia Charlotte Napoléone Bonaparte
- Leonardo da Vinci (targa commemorativa)
- Luigi Cherubini (cenotafio)
- Bartolomeo Cristofori, inventore del fortepiano
- Cassono della Torre, arcivescovo di Milano e patriarca di Aquileia
- Enrico Fermi (targa commemorativa)
- Ugo Foscolo
- Galileo Galilei
- Giovanni Gentile
- Lorenzo Ghiberti
- Vittore Ghiberti
- Luigi Lanzi
- Mario Luzi (targa commemorativa)
- Niccolò Machiavelli
- Guglielmo Marconi (targa commemorativa)
- Carlo Marsuppini
- Pier Antonio Micheli
- Giuseppe Montani
- Raffaello Morghen
- Florence Nightingale (cenotafio)
- Michał Kleofas Ogiński
- Gioachino Rossini
- Giuseppe Sabatelli, pittore
- Girolamo Segato, scienziato
- Domenico Sestini, numismatico
- Luisa di Stolberg-Gedern, contessa d'Albany, moglie di Charles Edward Stuart (compagna di Vittorio Alfieri)
- Fortunata Sulgher, poetessa
- Angelo Tavanti

Note

1. AA.VV., *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Editrice Giusti, Firenze 1998, p. 45. ISBN 88-8200-017-6
2. ^ Fabio Mariano, *L'età dell'Eclettismo*, edizioni Nerbini 2004, pagine 20-26
3. ^ Voce Niccolò Matas sulla Treccani (http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-matas_(Dizionario-Biografico)/)
4. ^ C. Cresti, M. Cozzi, G. Carapelli, *Il Duomo di Firenze 1822-1887. L'avventura della facciata*, Firenze 1987, pp. 24-26.
5. ^ Ufficio del Turismo - Firenze (http://www.ufficiodelturismo.it/italia/Toscana/fi-centroest.shtml)
6. ^ Foto 1 (http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/7285f6ad.html?ixsid=o6nvpcmWFaH) e 2 (http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/2c0ce55d.html?ixsid=o6nvpcmWFaH) degli armadi lignei su The Courtauld Institute of Art (http://www.courtauld.ac.uk/)
7. ^ *Per un posto in Santa Croce*, articolo sul Corriere Fiorentino (Corriere della Sera) del 4 aprile 2008.
8. ^ B. Frescucci (a cura di), p. 66.

9. **^** *Touring Club Italiano - Dossier Musei 2009* (**PDF**), su *static.touring.it*. URL consultato il 17 ottobre 2009 (archiviato dall'url originale il 9 aprile 2011).

Bibliografia

- Bruno Frescucci (a cura di), *Arte organaria nei secoli XV-XVI-XVII: la scuola cortonese*, Cortona, Grafiche Calosci, 1976, ISBN non esistente.
- *Guida d'Italia, Firenze e provincia* ("Guida Rossa"), Edizioni Touring Club Italiano, Milano 2007.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999 ISBN 88-451-7107-8.
- *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di Andrea De Marchi e Giacomo Piraz, Pistoia, Gli Ori, 2011 ISBN 978-88-7336-434-4
- *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze. Studi in occasione del restauro*, a cura di Cecilia Frosinini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, ISBN/EAN: 9788836629480
- Verdiani, G. (editor), Firenze delle torri: architetture verticali e loro intorno: i campanili di Santa Maria del Fiore e di Santa Croce, Materia e geometria, Volume 13, Alinea, Firenze, 2005.
- Bucci M., La Basilica di Santa Croce, Sadea/Sanson, Firenze, 1965.
- Detti E., Firenze scomparsa, Vallecchi editore, Firenze, 1997.
- Moisé F., Santa Croce di Firenze -Illustrazione storico-artistica Con note e copiosi documenti inediti Molini, Piatti, Visseux, Ricordi e Jouhad, Firenze, 1845.
- Ruschi P., I campanili di Santa Croce, in Santa Croce nell'800, cura di Pietro Ruschi, Edizioni Alinari, Firenze, 1986.

Voci correlate

- Cappella dei Pazzi
- Gotico italiano
- Sindrome di Stendhal

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali sulla **disposizione fonica dell'organo a canne**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **basilica di Santa Croce a Firenze (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Santa_Croce_(Florence)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Sito ufficiale*, su *santacroceopera.it*.
- *Sito ufficiale*, su *operadisantacroce.it*.
- (**EN**) *Basilica di Santa Croce*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (**EN**) *Basilica di Santa Croce*, su *Structurae*.
- *Monumento a Dante Alighieri*, su *italiaunita150.it*.

- *Le vetrate di Santa Croce*, su *icvbc.cnr.it*.
- *Notizie sull'organo dal sito La pagina dell'organo*, su *xoomer.virgilio.it*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 125456494 (https://viaf.org/viaf/125456494) · ISNI (EN) 0000 0001 0744 4542 (http://isni.org/isni/0000000107444542) · BAV 494/3072 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/494_3072) · LCCN (EN) n50003861 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50003861) · GND (DE) 4119854-2 (https://d-nb.info/gnd/4119854-2) · J9U (EN, HE) 987007267669005171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007267669005171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n50003861 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50003861)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_Santa_Croce&oldid=133501277"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 14 mag 2023 alle 15:55.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Basilica di Santa Maria Novella

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Disambiguazione – *"Santa Maria Novella" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi* ***Santa Maria Novella (disambigua)***.

> «Nella venerabile chiesa di Santa Maria Novella, un martedì mattina, non essendovi quasi alcuna altra persona, […] si ritrovarono sette giovani donne…»
>
> (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Prima giornata, introduzione)

La **basilica di Santa Maria Novella** è una delle più importanti chiese di Firenze e sorge sull'omonima piazza. Se Santa Croce era ed è un centro antichissimo di cultura francescana e Santo Spirito ospitava l'ordine agostiniano, Santa Maria Novella era per Firenze il punto di riferimento per un altro importante ordine mendicante, i domenicani.

Indice

- **Storia**
- **La facciata**
  - Le preesistenze gotiche
  - L'intervento di Alberti
  - I portali
  - Gli strumenti scientifici
- **L'interno della chiesa**
  - Architettura interna
  - Le vetrate
  - La controfacciata
  - Altari della navata sinistra
  - Altari della navata destra
  - Il transetto
  - Le cappelle del transetto
    - Cappella Maggiore
    - Cappelle di destra
    - Cappelle di sinistra
  - Organi a canne
    - Organo maggiore

Basilica di Santa Maria Novella

Facciata

Stato	Italia
Regione	Toscana
Località	Firenze
Indirizzo	Piazza Santa Maria Novella 18, 50123 Firenze, FI
Coordinate	43°46′28.62″N 11°14′57.87″E
Religione	cattolica
Titolare	Madonna
Arcidiocesi	Firenze
Consacrazione	1420
Architetto	Leon Battista Alberti (facciata)
Stile architettonico	gotico, rinascimentale
Inizio costruzione	1279
Completamento	XV secolo

Organo della cappella della Pura
La sagrestia
Gli avelli e il cimitero
La Cappella della Pura
Il campanile
Il convento
Il Chiostro Verde
Il Cappellone degli Spagnoli
Il refettorio
Il Chiostro dei Morti
Il Chiostro Grande
La Cappella dei Papi
Altri ambienti
Confraternite
Artisti e opere eseguite per la chiesa e il convento (ordine cronologico)
Opere già in Santa Maria Novella
Monumenti vicini
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Sito web	www.smn.it (https://www.smn.it)

Storia

Veduta dell'abside da Piazza della Stazione

1219, dodici domenicani arrivarono a Firenze da Bologna, seguiti da Frate Giovanni da Salerno. Nel 1221, ottennero la piccola chiesa di Santa Maria delle Vigne, così chiamata per i terreni agricoli che la circondavano (all'epoca fuori dalle mura). Questa chiesetta, di proprietà dei canonici del Duomo, era stata consacrata nel 1049 o, secondo altre fonti, nel 1094, anche se questa seconda ipotesi è più probabile, poiché nell'Archivio Capitolare della cattedrale fiorentina è conservato un documento che menziona questa data. Ad ogni modo, della chiesetta antica sono stati trovati alcuni resti sotto l'attuale sacrestia, in particolare le basi di alcuni pilastri romanici.

Nel 1242 la comunità domenicana fiorentina decise di iniziare i lavori per un nuovo e più ampio edificio, ottenendo dal papa la concessione di indulgenze per chi avesse contribuito economicamente ai lavori già a partire dal 1246. Il 18 ottobre 1279, durante la festa di San Luca, venne celebrata nella Cappella Gondi la cerimonia della *Posa della Prima Pietra* con la

benedizione del cardinale Latino Malabranca Orsini, anche se di fatto i lavori erano già da tempo iniziati. La nuova chiesa aveva la facciata orientata verso sud. La costruzione fu completata nella metà del XIV secolo. Il progetto, secondo fonti documentarie molto controverse, si deve a due frati domenicani, fra' Sisto da Firenze e fra Ristoro da Campi, ma partecipò all'edificazione anche fra' Jacopo Passavanti, mentre il campanile e buona parte del convento si deve all'intervento immediatamente successivo di fra' Jacopo Talenti e di Benci di Cione Dami.[1] La chiesa, sebbene già conclusa verso la metà del Trecento con la costruzione dell'adiacente convento, fu tuttavia ufficialmente consacrata solo nel 1420 da papa Martino V che risiedeva in città.

Su commissione della famiglia Rucellai, Leon Battista Alberti disegnò il grande portale centrale, la trabeazione e il completamento superiore della facciata, in marmo bianco e verde scuro di Prato (serpentino), terminata nel 1470. Dopo il Concilio di Trento, tra il 1565 e il 1571 la chiesa fu rimaneggiata ad opera di Giorgio Vasari, con la rimozione del recinto del coro e la ricostruzione degli altari laterali, che comportò l'accorciamento delle finestre gotiche. Tra il 1575 e il 1577 fu costruita da Giovanni Antonio Dosio la cappella Gaddi. Un ulteriore rimaneggiamento si ebbe tra il 1858 e il 1860 ad opera dell'architetto Enrico Romoli.

Nell'ottobre del 1919 papa Benedetto XV l'ha elevata al rango di basilica minore.[2]

Un importante restauro è stato effettuato nel 1999 per la preparazione al giubileo del 2000, mentre un successivo restauro della facciata è stato eseguito dall'aprile 2006 al marzo 2008.

Da marzo 2001 per la visita è richiesto un pagamento di un biglietto d'ingresso.

La facciata

Le preesistenze gotiche

La facciata marmorea di Santa Maria Novella è fra le opere più importanti del Rinascimento fiorentino, pur essendo stata iniziata in periodi precedenti e completata definitivamente solo nel 1920.

Il primo intervento si ebbe verso il 1350, quando il registro inferiore fu ricoperto di marmi bianchi e verdi grazie ai fondi da un tale Turino del Baldese deceduto due anni prima. In quella circostanza furono fatti i sei avelli o arche tombali, i due portali laterali gotici e, forse, anche l'ornamentazione marmorea a riquadri e archetti ciechi a tutto sesto fino al primo cornicione, che assomigliano a quelli del battistero di San Giovanni.

L'oculo più in alto risulta aperto dal 1367.

I lavori in seguito si interruppero e durante il Concilio di Firenze, che si tenne anche nel convento dal 1439, venne ribadita la necessità di provvedere al completamento della facciata. Solo un ventennio dopo si offrì il ricco mercante Giovanni di Paolo Rucellai, che ne affidò il progetto al suo architetto di fiducia, Leon Battista Alberti.

L'intervento di Alberti

Dettaglio della facciata

La vela Rucellai nel fregio

Stemma Rucellai nella chiave di volta

La sfera armillare

Tra 1458 e 1478 fu rivestita la parte restante di marmi policromi, armonizzando con la parte già esistente. La parte inferiore venne lasciata pressoché intatta nel suo assetto medievale, aggiungendo solo il portale classicheggiante, ispirato a quello del Pantheon, incorniciato dal motivo colonna-pilastro, che ricorre, seppure con un rapporto diverso, anche alle estremità sui lati. Oltre una trabeazione classicheggiante si trova un'ampia fascia decorata a tarsie quadrate, ispirata agli attici dell'architettura antica, che separa e raccorda la zona inferiore e quella superiore.

La parte superiore venne influenzata dalla preesistenza del grande oculo, attorno al quale Alberti installò, in posizione sfasata, un grande rettangolo tripartito, legato da rapporti geometrici di multipli e sottomultipli con il resto degli elementi della facciata. Esso è sormontato da un timpano con al centro il volto di Gesù Bambino inserito nel disco solare fiammeggiante, emblema del Quartiere di Santa Maria Novella. Le due volute capovolte ai lati, dalle tarsie finissime, hanno funzione di raccordo con la parte inferiore e mascherano il dislivello tra la navata centrale e quelle laterali, notevolmente più basse. Si tratta del primo esempio di questo motivo architettonico nella storia dell'arte, successivamente ampiamente sfruttato. La voluta di destra fu rivestita di marmi solo nel 1920.

Sull'architrave superiore campeggia un'iscrizione che ricorda il benefattore e un simbolico anno di completamento, il 1470: IOHA(N) NES ORICELLARIUS PAV(LI) F(ILIUS) AN(NO) SAL(VTIS) MCDLXX (Giovanni Rucellai, figlio di Paolo, anno 1470). L'elegante fregio marmoreo della trabeazione con le "vele con le sartie al vento" altro non è che l'emblema araldico di Giovanni di Paolo Rucellai. Lo stesso simbolo, che si può vedere sulla facciata del palazzo e della loggia Rucellai, nonché sul tempietto del Santo Sepolcro in San Pancrazio, compare anche sui pilastri angolari.

L'intervento dell'Alberti si innestò quindi sulle strutture gotiche precedenti, ma seppe unificare la parte nuova e quella antica tramite il ricorso alla tarsia marmorea, derivata dal Romanico fiorentino (Battistero di San Giovanni, San Miniato al Monte, Badia Fiesolana). Questo retaggio tradizionale venne rielaborato secondo la lezione classica e i principi della geometria modulare, valorizzando la storia dell'edificio e il contesto locale.

Lo schema è comunque mitigato da alcune leggere asimmetrie, forse programmate dall'Alberti, forse dovute alla manodopera locale. Lo schema preimpostato anteriormente non era infatti modulato su corrispondenze matematiche, per cui è probabile che Alberti dovette mascherare la mancata corrispondenza tra gli elementi

verticali della parte inferiore e superiore, proprio con l'aggiunta della fascia-attico, le cui tarsie non sono allineate agli altri elementi[3]

Alcuni dei rapporti modulari principali:

- La linea di base della chiesa è uguale all'altezza della facciata, con la quale forma un quadrato;
- Se la parte inferiore è esattamente la metà della superficie di questo quadrato, quella superiore, riguardo al quadrato tra le volute, equivale a un quarto;
- Dividendo ancora questa superficie in quattro si ottengono dei sedicesimi di superficie che inscrivono con precisione le volute laterali;
- Il portale centrale è alto una volta e mezzo la sua larghezza (rapporto di 2/3);
- L'altezza della fascia centrale a cerniera è uguale alla larghezza dei portali laterali e degli avelli, ed è sette volte l'altezza dell'ordine inferiore;
- I lati dei quadrati intarsiati sulla fascia centrale sono un terzo dell'altezza della fascia stessa ed il doppio del diametro delle colonne della parte inferiore.
- Il *Sol Invictus* rappresentato sul timpano è lo stemma del quartiere di Santa Maria Novella, ma anche un simbolo di forza e ragione; il trionfo della luce sulle tenebre, il diametro del tondo del Sole è esattamente la metà del diametro del rosone (compresa la cornice) ed è uguale a quello dei cerchi nelle volute.

I portali

Le lunette sopra le porte furono dipinte da Ulisse Ciocchi tra il 1616 e il 1618. Quella centrale rappresenta *San Tommaso d'Aquino in preghiera davanti al crocifisso* (sullo sfondo lo stemma Rucellai e la processione del Corpus Domini che ebbe inizio in Santa Maria Novella). Quelle laterali ritraggono due personaggi del *Vecchio Testamento* tradizionalmente legati all'allegoria eucaristica: *Aronne con la manna*, a destra, e *Melchisedech con i pani*, a sinistra.

Gli strumenti scientifici

Piazza Santa Maria Novella con la facciata albertiana

Sulla facciata compaiono anche delle strumentazioni scientifiche aggiunte nel 1572-1574: a sinistra un'armilla equinoziale in bronzo, a destra un quadrante astronomico in marmo con gnomone, opere del domenicano fra Ignazio Danti da Perugia (1555-1586), astronomo e cartografo granducale. Il frate astronomo, grazie a queste strumentazioni, riuscì a calcolare esattamente la discrepanza fra il vero anno solare e il calendario giuliano, allora ancora in uso fin dalla sua promulgazione nel 46 a.C. Dimostrando i suoi studi con una commissione di altri studiosi a Roma a papa Gregorio XIII si ottenne il riallineamento dei giorni e la promulgazione del nuovo calendario gregoriano, saltando in una notte del 1582 dal 4 ottobre al 15 ottobre.

L'interno della chiesa

Architettura interna

La chiesa fu la prima basilica dove vennero usati elementi dell'architettura gotica a Firenze, in particolare i caratteri tipici dell'architettura gotica cistercense. L'interpretazione del nuovo stile fu molto originale e fece da esempio ad un gran numero di edifici religiosi successivi. È lunga 99,20 metri, larga 28,20, mentre il transetto misura al massimo 61,54 m. Presenta una pianta a croce commissa (cioè a T), suddivisa in tre navate con sei ampie campate che si rimpiccioliscono verso l'altare (11,50 m verso l'altare contro i 15 verso la facciata), dando la sensazione di una lunghezza maggiore di quella reale. La copertura è affidata alle volte a crociera a costoloni con archi a sesto acuto, decorati da pitture parietali bicrome bianco-verdi, sostenute da pilastri polistili, cioè a sezione mista. L'ampiezza della navata centrale e la sua altezza al limite delle possibilità statiche per un edificio del genere fanno sì che le navate laterali sembrino armoniosamente fuse in un'unica amplissima aula.

La navata centrale

Una grande iconostasi separava anticamente il presbiterio, l'area riservata ai religiosi, dalle navate longitudinali dove prendevano posto i fedeli, ma venne demolita tra il 1565 e il 1571, quando vi lavorò Vasari su commissione di Cosimo I. Nello stesso periodo vennero accorciate le monofore lungo la navata, in modo da lasciare in basso lo spazio per nuovi altari laterali. Il pavimento ospitava anticamente numerosissime lapidi funebri, che vennero selezionate nel restauro del 1857-1861 e in parte poste tra i pilastri laterali. Sempre nell'Ottocento, venne ricostruito l'altare maggiore, in stile neogotico, e vennero ricomposte le finestre e gli altari laterali, dando alla chiesa l'aspetto attuale.

In fondo alla navata principale, ad un'altezza di 4,5 metri, è stato ricollocato dal 2001 il *Crocifisso* di Giotto (databile verso il 1290), dopo dodici anni di restauro, nella posizione dove verosimilmente doveva trovarsi fino al 1421 collegato alla divisione iconostatica. Leggermente inclinato in avanti, è sorretto da una struttura metallica sospesa, ancorata ad un argano che ne consente l'abbassamento fino a terra.

Le vetrate

Le vetrate furono eseguite tra il XIV e il XV secolo e fra esse spiccano per esempio la *Madonna con Bambino* o *San Giovanni e San Filippo* entrambe disegnate da Filippino Lippi, poste nella Cappella Strozzi. Il rosone che si apre sulla facciata, che raffigura l'*Incoronazione della Vergine con schiere d'angeli danzanti* e una cornice di *Profeti*, fu realizzato su cartone attribuito ad Andrea di Bonaiuto, tra il 1365 e il 1367. Nella scena è raffigurato anche il committente, Tebaldino de' Ricci.

Interno di Santa Maria Novella, dipinto di Fabio Borbottoni (1820-1902)

La controfacciata

Nella controfacciata è interessante la lunetta del portale centrale, con una *Natività*, affresco staccato della cerchia di Sandro Botticelli. In quella del portale di sinistra si trova un'*Annunciazione* su tela, l'ultima opera di Santi di Tito. In quella di destra infine si trova un affresco trecentesco di autore ignoto, con un'*Annunciazione* che sormonta la *Natività*, *Adorazione dei Magi* e *Battesimo di Cristo*.

Altari della navata sinistra

Numerose e di altissimo profilo sono le opere d'arte, fra le quali spicca la *Trinità* di Masaccio, opera sperimentale sull'uso della prospettiva, a proposito della quale il Vasari ebbe a dire: "*Pare che sia bucato quel muro*". Rappresenta uno dei più importanti capolavori dell'arte rinascimentale, attuazione dei nuovi canoni stilistici in pittura, al pari dei traguardi architettonici di Brunelleschi e scultorei di Donatello. La scena sacra è ambientata in una monumentale architettura classica, disegnata con punto di fuga realistico per essere guardata dal basso, mentre la figura di Dio sorregge la Croce di Cristo, con un atteggiamento maestoso, eloquente e solenne. Un recente restauro ha evidenziato la possibile collaborazione di Filippo Brunelleschi nel disegno della prospettiva dello sfondo. Anche le figure dei committenti, i coniugi Lenzi, inginocchiate ai lati della scena, rappresentano un'importantissima novità, dipinte per la prima volta a dimensione naturale, non piccole figurine di contorno, e con un notevolissimo realismo oltre al quale traspare anche il loro senso di religiosità e la devozione. La scritta sul sarcofago è un *memento mori*.

Il primo altare è decorato dalla pala con la *Resurrezione di Lazzaro* di Santi di Tito, mentre a destra vi si trova il *monumento al giureconsulto Antonio Strozzi*, del 1524, caratterizzato da un sarcofago in marmo nero con decorazioni scultoree disegnate da Andrea Ferrucci ma eseguite dagli allievi Silvio Cosini (per la *Madonna col Bambino*) e Maso Boscoli (autore degli angeli).

Il secondo altare presenta la *Samaritana al pozzo* di Alessandro Allori (1575), accanto all'*Annunciazione* su tavola della cerchia di Bicci di Lorenzo, mentre il terzo altare venne rimosso per fare luce alla *Trinità* masaccesca. Poco più a sinistra si trova la *Santa Lucia e donatore* di David Ghirlandaio, già collocata nella Cappella Rucellai. Vicino si trova il pulpito, sul penultimo pilastro, commissionato dalla famiglia Rucellai nel 1443 e disegnato da Filippo Brunelleschi. La realizzazione dei 4 pannelli a bassorilievo spettò al suo figlio adottivo e allievo Andrea Cavalcanti detto il Buggiano (1443-1448). Vi si trovano scolpite le *Storie di Maria* a bassorilievo, lumeggiate con l'oro nel Settecento.

Sul quarto altare si trova la *Resurrezione e quattro santi* di Giorgio Vasari e poco più avanti si trova l'organo risalente all'Ottocento, ai fianchi del quale sono collocate le memorie funebri per gli architetti Giuseppe del Rosso il Vecchio (morto nel 1731) e di Zanobi del Rosso (morto nel 1731).

Il quinto altare presenta una pala lignea cinquecentesca con piccoli riquadri di *Santi* e *Storie di santa Caterina da Siena*, di Bernardino Poccetti, e una statua moderna della santa, mentre il sesto altare è decorato dal *San Giacinto e altri santi* di Alessandro Allori (1596). All'angolo con il transetto si trova un'acquasantiera della scuola di Benvenuto Cellini.

Altari della navata destra

Vicino al primo pilastro presso la controfacciata si trova l'acquasantiera in marmo, su una colonnina di mischio rosso, opera di manifattura francese del 1412. Sull'altare che corrisponde alla prima campata si trova la tela con il *Martirio di San Lorenzo*, opera di Girolamo Macchietti del 1573.

Sul secondo è collocata una *Natività* di Giovan Battista Naldini, del 1577, mentre vicino si trova la *tomba della Beata Villana* (morta nel 1381), importante opera della scultura rinascimentale (1451): il volto della beata fu scolpito da Bernardo Rossellino, l'angelo di sinistra da Antonio Rossellino e quello di destra da Desiderio da Settignano.

Il terzo altare presenta la tela della *Presentazione al tempio*, sempre del Naldini (1577), e nelle vicinanze è collocata la *tomba del Beato Giovanni da Salerno*, opera quattrocentesca però l'effigie venne dispersa durante la risistemazione della chiesa del 1570, per cui una nuova scultura venne scolpita da Vincenzo Danti seguendo uno stile quattrocentesco.

Nella quarta campata campeggia sull'altare un'altra pala del Naldini, la *Deposizione*. Ai lati si trovano a sinistra il *monumento a Ruggero Minerbetti*, di Silvio Cosini (1528-1530 circa) e a destra quello *a Tommaso e Francesco Minerbetti de Medici* (arcivescovo di Sassari) rinnovato nella seconda metà del Cinquecento.

Il quinto altare era usato dalle compagnie del Pellegrino e del Tempio ed è decorato dalla *Predicazione di San Vincenzo Ferrer e il Redentore* di Jacopo Coppi detto il del Meglio.

Tra quinto e sesto altare è la porta che conduce alla Cappella della Pura (oggi accessibile dal recinto degli avelli, vedi sotto), sopra la quale è il *Crocifisso* proveniente dalla detta cappella, che sappiamo essere stato oggetto di devozione della Beata Villana, frutto dell'unione, avvenuta entro il primo quarto del Trecento, di una croce duecentesca e di una statua lignea di un Cristo in croce di espressionistica iconografia renana.[4]

Il sesto e ultimo altare, che segue, è decorato dal *San Raimondo che resuscita un fanciullo*, di Jacopo Ligozzi (1620-1623), mentre vicino all'angolo si trova il *monumento funebre di Giovan Battista Ricasoli* (morto nel 1572), in marmo, attribuito a Romolo del Tadda.

Il transetto

Il transetto è attraversato da una breve scalinata che porta agli altari ed alle cappelle posteriori e che sostituisce il tramezzo del presbiterio dalla ristrutturazione vasariana del 1565-1571. È composto da tre campate a base quadrata, una grande cappella centrale, grande quasi come l'intera campata centrale, e due coppie di cappelle posteriori di ampiezza dimezzata. Inoltre vi sono due cappelle sopraelevate alle estremità, dalle quali si accede anche alla sagrestia (a sinistra) ed alla Cappella Della Pura (a destra). Nelle chiavi di volta delle crociere si trovano figure simboliche in pietra, scolpite e dorate nel Trecento.

Nel lato destro si trovano tre sepolture parietali di notevole interesse:

- La *tomba di Tedice Aliotti*, vescovo di Fiesole morto nel 1336, attribuita a Maso di Banco (in alto).
- La *tomba di fra' Aldobrandino Cavalcanti*, vescovo di Orvieto morto a Firenze nel 1279 (a sinistra).
- La *tomba di Giuseppe*, patriarca di Costantinopoli morto a Firenze durante il concilio nel 1440, con una pittura murale di autore fiorentino anonimo raffigurante il defunto fra due angeli (in basso).

Vicino alla gradinata per la Cappella Rucellai si trova la lastra tombale di Corrado della Penna, vescovo di Fiesole morto nel 1312, opera della cerchia di Arnolfo di Cambio.

Le cappelle del transetto

Cappella Maggiore

La *Cappella Maggiore* o *Cappella Tornabuoni* si trova al centro della chiesa dietro l'altare maggiore. Il Crocifisso centrale è un'opera del Giambologna. Il coro conserva un importantissimo ciclo di affreschi di Domenico Ghirlandaio, al quale probabilmente lavorò anche un giovanissimo Michelangelo Buonarroti, allora nella sua bottega. Sono rappresentati episodi della *Vita della Vergine e San Giovanni*, ambientate nella Firenze contemporanea e con numerosi ritratti dei committenti e di personalità fiorentine dell'epoca, caratteristica tipica del Ghirlandaio. Sul muro posteriore sono raffigurate le scene di *San Domenico che brucia i libri eretici*, *Il martirio di San Pietro*, *L'annunciazione* e *San Giovanni nel deserto*. Sugli spicchi della volta sono rappresentati gli Evangelisti.

Le vetrate policrome furono eseguite nel 1492 da Alessandro Agolanti su disegno di Ghirlandaio.

Cappelle di destra

La *Cappella di Filippo Strozzi* si trova a destra della cappella centrale e conserva uno straordinario ciclo di affreschi di Filippino Lippi, con *storie delle vite di San Filippo apostolo e San Giovanni evangelista* (terminato prima del 1502). Sul lato destro *San Filippo scaccia il dragone dal tempio di Hierapolis* e sulla lunetta *La crocefissione di San Filippo*; a sinistra *San Giovanni resuscita Drusiana* e in alto *Il martirio di San Giovanni*; nelle lunette della volta *Adamo*, *Noè*, *Abramo* e *Giacobbe*. Particolare importanza hanno le scene centrali degli affreschi, ambientate in alcune fantasiose architetture classiche, nelle cui scene si combatte uno scontro fra cultura cristiana e paganesimo, un tema allora di scottante attualità in quanto era il periodo di governo del Savonarola. Dietro l'altare è presente la tomba di Filippo Strozzi, scolpita da Benedetto da Maiano (1491-1495).

Cappella di Filippo Strozzi, affreschi di Filippino Lippi, *San Filippo scaccia il dragone dal tempio di Hierapolis*

La *Cappella Bardi*, dedicata a san Gregorio, è la seconda a destra e appartenne alla Compagnia della Laudi di Santa Maria Novella. Nel 1335 il patronato passò alla famiglia Bardi di Vernio. Appartengono a questo momento il rilievo sul pilastro di destra con *San Gregorio che benedice Riccardo Bardi* e gli affreschi con *Storie di San Gregorio Papa*, attribuiti di recente al pittore anonimo bolognese Pseudo Dalmasio. Un secondo strato di affreschi emerge dalle numerose lacune che interrompono la superficie pittorica: si tratta di una decorazione più antica che venne realizzata assieme ai lunettoni già attribuiti a Duccio di Buoninsegna. La *Madonna del Rosario* sull'altare è opera di Giorgio Vasari (1568).

Cappella Bardi, affreschi attribuiti allo pseudo-Dalmasio

La *Cappella Rucellai* si trova in posizione rialzata in fondo al braccio destro del transetto e risale al Trecento. Vi è conservata una statua marmorea di *Madonna con bambino* di Nino Pisano, della metà del XIV secolo. Gli affreschi sono molto danneggiati e rimangono solo dei frammenti attribuiti al Maestro della Santa Cecilia (restaurati nel 1989). Il pannello sulla parete di sinistra (*Martirio di santa Caterina d'Alessandria*) fu dipinto da Giuliano Bugiardini tra il 1530 e il 1540, con il parziale uso di disegni di Michelangelo. Un tempo vi era collocata la *Madonna Rucellai*, oggi agli Uffizi, che infatti prende il nome da questa cappella, anche se questa non era la sua collocazione originaria. Davanti alla cappella il sarcofago di Paolo Rucellai e la *Lastra sepolcrale di Fra' Leonardo Dati* di Lorenzo Ghiberti (1425)

Cappelle di sinistra

Il Crocifisso di Brunelleschi (fuori sede)

Soffitto della cappella di Filippo Strozzi

A sinistra della cappella maggiore si trova la *Cappella Gondi*, disegnata da Giuliano da Sangallo (1503), dove è conservato il *Crocifisso* di Filippo Brunelleschi, l'unica scultura lignea conosciuta del grande architetto fiorentino. Secondo una storia riportata dal Vasari, il Brunelleschi lo avrebbe scolpito in risposta al Crocifisso di Donatello conservato in Santa Croce e da lui definito *primitivo*. Le volte contengono serie di affreschi fra i più antichi della chiesa, del Trecento, attribuiti a maestranze greco-bizantine. La vetrata è recente e risale al secolo scorso.

Segue la *Cappella Gaddi*, di Giovanni Antonio Dosio (1575-1577), ammirata dai contemporanei come la prima cappella fiorentina incrostata a commesso di marmi e pietre dure. Vi si trovano dipinti e affreschi del Bronzino e del suo allievo Alessandro Allori, oltre a bassorilievi di Giovanni Bandini.

In fondo al braccio sinistro del transetto, in posizione rialzata simmetricamente alla Cappella Rucellai, si trova la *Cappella Strozzi di Mantova*, per distinguerla da quella di Filippo Strozzi. Anche questa è coperta di affreschi pregevoli, che risalgono al 1350-57, fra le migliori opere di Nardo di Cione (fratello di Andrea Orcagna), e rappresentano i regni dei cieli strutturati secondo la Divina Commedia di Dante: sulla parete di fondo il *Giudizio Universale*, dove si trova anche un ritratto di Dante, a destra l'*Inferno* e a sinistra il *Paradiso*. Sull'altare maggiore *Il Redentore con Madonna e santi* dell'Orcagna. Nardo di Cione preparò anche il cartone per la vetrata della cappella.

Sulla parete esterna della cappella si trova un orologio affrescato, dove si può leggere anche un distico di Agnolo Poliziano. Poco distante si apre a destra la cappella del Campanile, con resti di decorazioni ad affresco trecentesche, un'*Incoronazione di Maria* all'esterno e un *San Cristoforo* all'interno. Sulla parete sinistra del transetto, sopra le due porte, un elegante vano progettato da Fabrizio Boschi nel 1616 ospita un sepolcro Cavalcanti.

Organi a canne

Organo maggiore

Nella prima metà del XIV secolo, vengono costruiti due piccoli organi positivi da fra' Simone de' Saltarelli per accompagnare il canto dei religiosi nel corso delle funzioni. Il primo grande organo a canne venne costruito nel 1457 da fra' Giovanni Tedesco sopra un'apposita cantoria situata nella penultima campata della navata laterale sinistra. Lo strumento viene sostituito nel 1532 un nuovo organo e una nuova cantoria al posto dei precedenti. Lo strumento, la cui cassa fu affidata a Baccio d'Agnolo, mentre la parte fonica fu affidata a fra' Bernardo d'Argenta, riutilizzava alcune canne dell'organo precedente ed era dell'ordine dei 12'. L'organo, rimasto quasi inalterato per più di due secoli, viene sensibilmente ampliato e modificato nel 1821 da Giosuè Agati e ricostruito da Michelangelo Paoli in occasione del Natale 1839. In previsione dei lavori di rifacimento della chiesa condotti da Gaetano Baccani, l'organo viene smontato nel 1855 e non viene reinstallato che nel 1868. La sua cassa, tuttavia, fu venduta a Napoleone III di Francia, che la donò alla chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Rueil-Malmaison,[5] mentre la cantoria originaria, acquisita da Alberto

di Sassonia-Coburgo-Gotha, è attualmente esposta presso il Victoria and Albert Museum di Londra.[6] Lo strumento odierno è frutto di un rifacimento operato nel 1920 da Daniele Paoli ed è alloggiato all'interno di un complesso architettonico neogotico. Esso è a trasmissione pneumatica ed ha due tastiere di 61 note ciascuna ed una pedaliera di 30, e non è funzionante.

Organo della cappella della Pura

Nella cappella della Pura si trova un organo positivo processionale costruito nel 1772 da Luigi Tronci. A trasmissione meccanica, ha un'unica tastiera di 45 note con prima ottava scavezza e una pedaliera scavezza di 9 costantemente unita al manuale e priva di registri propri.

La sagrestia

La *Sagrestia* si apre nella parete sinistra del transetto sinistro e inizialmente fu costruita verso il 1380 come *Cappella dell'Annunciazione* in onore di Mainardo Cavalcanti. Venne ristrutturata in larga parte dal Cinquecento al Settecento. Risale all'impianto più antico la struttura gotica con le volte a crociera (anche se la loro decorazione risale in larga parte a rifacimenti ottocenteschi) e le vetrate nella trifora eseguite da Leonardo di Simone su disegno di Niccolò di Pietro Gerini (1386-1390).

Giovanni della Robbia, lavabo, 1498-99

Il lavabo in marmo e terracotta invetriata posto in controfacciata a sinistra è un'opera di Giovanni della Robbia del 1498-1499, mentre quello posto simmetricamente a destra, in marmi policromi, è opera dell'artista della scuola del Foggini, Gioacchino Fortini. Gli armadi con sportelli nella parete di fondo furono disegnati da Bernardo Buontalenti e realizzati da Maestro Lessandro di Luca Bracci da Pelago nel 1582-1584, con le tele seicentesche di *Gabriele*, l'*Annunziata* e i *Santi Domenico e Tommaso d'Aquino*. In controfacciata, sopra l'entrata troviamo un *Crocifisso* ligneo, opera di Maso di Bartolomeo (1425-1450).

Gli avelli e il cimitero

Via degli Avelli

Il cimitero

Giglio fiorentino all'interno del cimitero della Basilica di Santa Maria Novella

Gli avelli sono delle nicchie ad arcosolio usate come arche sepolcrali, che si trovano sia nella fascia inferiore della facciata, sia, in proseguimento, nel recinto del piccolo cimitero sulla destra, lungo la via che da essi prende il nome, via degli Avelli.

In uno di questi *avelli* Giovanni Boccaccio ambientò una novella del Decameron (VIII 9). Nel terzo avello lungo la parete destra della chiesa, partendo dalla facciata, venne sepolto il celebre pittore Domenico Ghirlandaio, e sotto l'arco una volta era dipinto il suo ritratto al naturale. Anche gli altri vani degli archi spesso ospitavano pitture, spesso di figure di santi, ma queste decorazioni sono andate quasi tutte perdute. Alla base degli avelli si distinguono i blasoni di alcune delle più importanti famiglie cittadine con al centro la croce del "popolo" di Firenze, scolpiti in scudi di grandezza uguale in coppia per ogni avello, con una piccola replica nella chiave di volta dell'arco a sesto acuto. Tra le famiglie qui rappresentate si riconoscono i Medici, gli Alberti, i Corsini, gli Acciaiuoli, i Gondi, i Panciatichi, ecc.

Gli avelli erano veri e propri luoghi di sepoltura, per cui, non essendo interrati, a volte dalle fessure delle tombe si sprigionavano afrori, per i quali la via degli Avelli era malamente nota: esiste il detto toscano che dice "*puzzare come un avello*". La strada originariamente era molto stretta e solo con le opere di *Risanamento* nel 1867 assunse il tracciato odierno, lastronato e pedonalizzato poi negli anni novanta del XX secolo.

Il piccolo cimitero, con i cipressi che sono stati piantati solo nell'Ottocento, si apre a destra della basilica, in un terreno usato come luogo di sepoltura fino alla fine del XIX secolo (a entrata libera). Nel recinto interno si ritrova il motivo degli avelli con stemmi scolpiti, anche se qui le lastre usate sono in pietraforte e in condizioni meno buone che nelle arche all'esterno.

La Cappella della Pura

Alla Cappella Della Pura oggi si accede da questo piccolo recinto, e viene usato come luogo unicamente destinato al culto quando la basilica è aperta alle visite turistiche. La cappella risale al 1474, quando venne fatta ricostruire dai Ricasoli per custodire un'immagine ritenuta miracolosa, la *Madonna col Bambino e santa Caterina*, opera trecentesca un tempo affrescata nell'avello dei Della Luna. Da allora si trova nella cappella entro un elegante tempietto marmoreo. L'aspetto odierno della cappella oggi è però neoclassico, dopo la ristrutturazione ottocentesca di Gaetano Baccani, che mantenne in parte le colonne originarie del periodo rinascimentale, aggiungendone altre simmetricamente e alcune lesene in stucco, che crearono all'interno due tribune alle due estremità.

Sull'altare il crocifisso ligneo è lo stesso venerato dalla beata Villana, ed è composto dalla croce in cedro del Libano, con quadrilobi dipinti con scene della *Vita di Cristo*: questa parte più antica è stata restaurata nel 1980 e si è rivelata un prezioso manufatto inglese del XIII secolo. Il Cristo ligneo scolpito invece è più tardo e secondo alcune fonti fu opera di un fiorentino influenzato dall'arte renana verso il 1320-1340.

La cappella Della Pura

La lunetta trecentesca nella Cappella Della Pura

Il campanile

Il campanile si vede bene da piazza della Stazione. Fu eretto tra il 1332 e il 1333 da Jacopo Talenti, usando però le fondazioni più antiche, della metà del XIII secolo. Lo stile è tipicamente romanico, con trifore a tutto sesto ed archetti pensili, anche se la ripidissima copertura cuspidata è un elemento gotico. Raggiunge un'altezza di oltre 68 metri. Al suo interno ospita 5 campane fuse nel 1764 dal fonditore fiorentino Alessandro Tognozzi Moreni (ad eccezione della piccola che è opera del fonditore pistoiese Rafanelli).

Il convento

Annessi alla chiesa si trovano gli edifici del convento, con tre chiostri monumentali. Chiostro Verde, Cappellone degli Spagnoli e refettorio oggi fanno parte del **Museo di Santa Maria Novella**. Nella cappella interna del convento, si trova l'interessante tavola delle *Effigie domenicane*, opera di un maestro anonimo della prima metà del XIV secolo[7].

Il Chiostro Verde

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Chiostro Verde****.*

Il *Chiostro verde* (parte del Museo) costruito dopo il 1350 da fra' Jacopo Talenti con gli affreschi di Paolo Uccello "a terra verde", da cui il nome del chiostro, nella prima metà del XV secolo: su tre pareti affreschi con "Storie della Genesi" di Paolo Uccello e la sua cerchia (lato orientale, di particolare pregio artistico le scene del *Diluvio universale* e dell'*Ebbrezza di Noè*, con un uso innaturale della prospettiva e del colore) e altri artisti (*Storie di Abramo* sul lato meridionale e *Storie di Giacobbe* sul lato occidentale, del 1440-1450); restaurato nel 1859, fu danneggiato e parzialmente restaurato dopo l'alluvione del 1966.

Il Chiostro *Verde*

Storie della Genesi, Paolo Uccello

Il diluvio Universale, Paolo Uccello

Gli altri affreschi del Chiostro verde, in stile gotico

Il Cappellone degli Spagnoli

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cappellone degli Spagnoli****.*

Sul lato settentrionale del Chiostro verde si apre la Sala capitolare o *cappellone degli Spagnoli*, sempre di fra' Talenti (1343-1345), interamente affrescato da Andrea Bonaiuti intorno al 1367-1369; il ciclo, in ottimo stato di conservazione grazie a una capillare opera di restauro, raffigura in varie scene il ruolo dei domenicani nella lotta all'eresia. In particolare sono presenti alcune scene, simili iconograficamente a pitture di tema venatorio, con dei cani da caccia che rappresentano i confratelli dell'ordine detti anche *domini canes*. Nel 1566 il granduca Cosimo I destinò la sala alle funzioni religiose degli spagnoli, da cui il nome, al seguito della moglie Eleonora di Toledo.

Gli affreschi del Cappellone degli Spagnoli

Crocefissione, Cappellone degli Spagnoli

Gli affreschi del Cappellone degli Spagnoli

Lunetta del Cappellone degli Spagnoli

Il refettorio

Dal Chiostro Verde si accede a un andito, che viene detto *delle quattro porte*, perché presenta una porta per lato: oltre alla porta verso il Chiostro Verde, ne ha una per il chiostro Grande, una per i piani superiori in fondo a una scaletta e una per l'antirefettorio.

Il vano dell'antirefettorio è pressoché a pianta quadrata e presenta un'architettura trecentesca. Vi sono conservati varie opere d'arte: una sinopia degli affreschi di Paolo Uccello, 35 figure di *Profeti* della bottega dell'Orcagna, inseriti un tempo lungo i pilastri della Cappella Tornabuoni, il polittico di Bernardo Daddi, già nel Cappellone degli Spagnoli, e vari oggetti preziosi contenuti in vetrine, quali busti reliquiari di scuole

senese del Trecento (tra i quali quello di Sant'Orsola e di una delle sue compagne vergini) e il *Paliotto dell'Assunta*, un prezioso tessuto ricamato in velluto broccato su fondo di teletta d'oro, con quattordici *Storie della Vergine*, realizzate su disegno forse di Paolo Schiavo (1446-1466).

Veduta del refettorio

L'ambiente successivo è il refettorio vero e proprio, costruito con quattro campate di volte a crociera costolonate da Jacopo Talenti verso il 1353. Curiosa è la presenza dell'affresco della *Madonna in Trono e Santi domenicani* di un allievo di Agnolo Gaddi circondata da una rutilante teoria di personaggi in inequivocabile stile manierista (*Miracoli dell'Esodo*), opera di Alessandro Allori del 1597. In realtà l'Allori aveva dipinto l'affresco come cornice ad una sua tavola con l'*Ultima Cena* (1584), esposta sulla parete vicina, che aveva coperto l'affresco trecentesco preservandolo. Altre opere qui conservate sono le due tele con i *Miracoli di San Domenico* di Ranieri Del Pace del 1716 e, nelle vetrine, paramenti sacri, abiti liturgici, oreficerie sacre e reliquiari, tra i quali spiccano i busti delle Sante Anastasia e Maddalena, della bottega del lucchese Matteo Civitali. Importante è il *parato di San Domenico* (1859-1860), esposto qui in una piccola parte, un'enorme quantità di tessuto bianco ricamato usato per coprire le pareti interne della chiesa per la festa del santo, l'8 agosto.

L'affresco di allievo di Agnolo Gaddi, scoperto sotto la tela di Alessandro Allori

Il dossale Quattrocentesco, con disegni in prospettiva di Paolo Schiavo

Dossale

Il Chiostro dei Morti

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Chiostro dei Morti****.*

Il *Chiostro dei Morti*

Il *Chiostro dei Morti*, ex cimitero già costruito intorno al 1270 dai Domenicani, riutilizzando probabilmente un precedente chiostro dei canonici che sappiamo esistente nel 1179, fu rimaneggiato alle attuali dimensioni nel 1337-1350. Chiuso al pubblico per molti anni, è tornato visitabile dal 2012. Presenta su due lati arcate con volte a crociera ribassate su pilastri ottagonali (tipicamente trecenteschi) con soprastante ballatoio, sorretto da mensole molto aggettanti, che porta dall'antico dormitorio alla sacrestia della chiesa. Una parte dei locali dell'ex dormitorio dei frati oggi ospita la Biblioteca Domenicana di Santa Maria Novella *Jacopo Passavanti*, regolarmente aperta agli studiosi, ricca di oltre 40000 volumi (fra incunaboli, cinquecentine, edizioni

antiche e moderne, riviste) e sede attuale della rivista scientifica *Memorie Domenicane* fondata dai padri domenicani nel 1884 con il nome *Il Rosario*. Quattro finestre dei locali della biblioteca si affacciano sul chiostro.

Vi si apre la cappella funeraria degli Strozzi con due pareti affrescate con la *Natività* e la *Crocefissione*, affreschi attribuiti ad Andrea Orcagna o alla sua scuola; una terza parete presentava l'*Annunciazione*, ma venne abbattuta alla fine dell'Ottocento. Questi affreschi, come quasi tutti quelli nella chiesa e nel convento, vennero staccati e restaurati negli anni cinquanta e una seconda volta negli anni sessanta, in seguito ai danni causati dall'alluvione di Firenze (1966).

Il Chiostro Grande

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Chiostro Grande di Santa Maria Novella***.

Il chiostro grande

Il Chiostro grande, il più ampio della città, rimaneggiato negli anni 1562-1592 dall'architetto Giulio Parigi su committenza di Eleonora da Toledo, fu affrescato da artisti fiorentini del XVI e XVII secolo (il Poccetti, Santi di Tito, il Cigoli, Alessandro Allori, ecc.) con *Storie di Cristo e di santi domenicani*; faceva parte dal 1920 della Scuola Marescialli e Brigadieri dei Carabinieri, quindi essendo una zona militare non era aperta al pubblico. Dal 2012 è stato reso accessibile al pubblico ed è entrato a far parte del complesso museale di Santa Maria Novella. Vi si aprono l'antica biblioteca, gli ex-appartamenti papali, dei quali resta solo la cappella dei Papi, e il maestoso ex-dormitorio, con tre lunghe navate sorrette da pilastri monolitici.

La Cappella dei Papi

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cappella dei Papi***.

Al primo piano del chiostro grande esistevano gli appartamenti usati dai pontefici in visita a Firenze. Vi risiedettero per esempio Eugenio IV durante il Concilio di Firenze, oppure Leone X. Proprio su impulso di quest'ultimo fu realizzato l'unico ambiente superstite del complesso papale, la *Cappella dei Papi*, affrescata da Ridolfo del Ghirlandaio (*Assunzione della Vergine*) e dal giovane Pontormo (1515), il quale realizzò una eloquente figura della Veronica che solleva il drappo con il volto di Cristo, con una composizione ed un uso del colore che già sono tipicamente manieristi. Inoltre il soffitto è dipinto con originalissimi motivi a grottesche su sfondo scuro, con nove quadri dove sono ritratti angeli, altre figure e blasoni medicei.

Altri ambienti

Dal lato sud del chiostro si entrava nell'antica Officina di profumeria e farmaceutica detta Farmacia di Santa Maria Novella, che ancora oggi esiste ma alla quale si accede ora da via della Scala. È la più antica farmacia d'Europa, aperta ininterrottamente sin dal Seicento.

Dallo stesso chiostro si accede anche alla Palestra Ginnastica Fiorentina Libertas, sodalizio fondato nel 1877, che dal 1880 trovò spazio per i suoi ginnasti nell'ex refettorio del convento. La sua prima sede era stata l'ex complesso di San Firenze, poi trasformato in Regia Corte di Assise.

Confraternite

Nella grande basilica e nei suoi annessi si riunirono nel tempo molte confraternite. Tra le più importanti ci furono:

- Compagnia di Sant'Anna dei Palafrenieri
- Compagnia dei Caponi
- Compagnia di San Benedetto Nero
- Compagnia di San Benedetto Bianco
- Compagnia del Nocentino
- Compagnia del Bechella
- Compagnia dell'Arcangelo Raffaello o della Natività della Scala
- Compagnia della Pura

Artisti e opere eseguite per la chiesa e il convento (ordine cronologico)

La celebre *Trinità* del Masaccio

Gli affreschi di Filippino Lippi per la Cappella Strozzi

Affreschi di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni

- Giotto - *Crocifisso* su tavola, probabile opera giovanile, documentato esistente nel 1312 sulla controfacciata e ora collocato al centro della navata principale.
- Tino di Camaino - *Tomba del vescovo di Fiesole*.
- Nardo di Cione - affresco del *Giudizio Universale* (parete di fondo), *Paradiso* (parete sinistra), *Inferno* (parete destra) e disegno della vetrata, nella cappella Strozzi transetto sinistro. Anche gli affreschi nella Cappella di Sant'Anna e in quella di San Paolo nel Chiostro dei Morti sono riferiti a lui o alla bottega (anni '60 del Trecento).
- Bernardo Daddi - polittico con *Madonna in trono con Bambino e santi* (1344) nella cappella del Santissimo Sacramento che si apriva nella sala capitolare, oggi cappellone degli Spagnoli.
- Andrea Orcagna - *Pala Strozzi* (firmata e datata al 1357), polittico con *Visione di San Tommaso* sull'altare della cappella Strozzi. Resti di affreschi sotto quelli di Domenico

Ghirlandaio nella volta della cappella Maggiore. All'artista o alla sua scuola sono attribuiti anche gli affreschi della cappella funeraria degli Strozzi nel chiostrino dei Morti, con *Crocifissione* sulla parete ovest e *Natività* sulla parete sud.

- Andrea Bonaiuti - affreschi (intorno al 1365) del cappellone degli Spagnoli.
- Nino Pisano - *Madonna col Bambino*, Cappella Rucellai.
- Filippo Brunelleschi - *Crocifisso* in legno presso l'altare della cappella Gondi (tra il 1410 e il 1425)
- Lorenzo Ghiberti - Lastra sepolcrale di Fra' Leonardo Dati (1425-1427).
- Masaccio - *Trinità, Maria e Giovanni* (1427 circa), nella terza cappella della navata sinistra.
- Paolo Uccello - affreschi con *Storie della Genesi* nel "Chiostro verde" (sul lato orientale sono attribuibili al pittore gli affreschi della prima campata (intorno al 1425), con *Creazione degli animali*, *Creazione di Adamo*, *Paradiso terrestre*, *Creazione di Eva*, *Peccato originale*, e quelli della quarta campata (intorno alla metà del secolo), con *Diluvio universale e recessione delle acque*, *Uscita dall'arca*, *sacrificio di Noé*, *ebbrezza di Noè*. Gli affreschi della seconda e terza campata sono attribuibili ad un pittore della sua cerchia (Dello Delli o Francesco d'Antonio), mentre quelli delle campate quinta e sesta sono oggi quasi interamente perduti.
- Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano - *Monumento alla Beata Villana* (1451), nella navata destra.
- Baccio d'Agnolo - coro ligneo e leggio (ora nella cappella Maggiore), rimaneggiati dal Vasari.
- Domenico Ghirlandaio - affreschi della cappella Maggiore, su commissione di Giovanni Tornabuoni (1485-1490) sulle pareti (*Storie di Maria* sulla parete sinistra, *Storie di San Giovanni Battista* sulla parete destra, *San Domenico brucia i libri eretici*, *Uccisione di S.Pietro Martire*, *Annunciazione* e *Andata di S.Giovanni nel deserto* con i committenti sulla parete di fondo) e sulla volta (*Evangelisti*).
- Filippino Lippi - affreschi nella cappella di Filippo Strozzi (1497-1502): sulla volta sono raffigurati Adamo, Noè, Abramo e Giacobbe; sulla parete destra *San Filippo Apostolo fa uscire di sotto il tempio di Marte in Jerapoli un mostro* e *Crocifissione di San Filippo* nella lunetta; sulla parete sinistra *San Giovanni Evangelista resuscita Drusiana* e *Martirio del santo* nella lunetta; parete di fondo con decorazione architettonica e figure a chiaroscuro). Cartone per le vetrate della cappella, con *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni e Filippo*.
- Benedetto da Maiano - *Tomba di Filippo Strozzi* (1491-1493) con tondo con Madonna e Bambino sorretto da quattro angeli e sarcofago in basalto. Il busto è ora al Museo del Louvre.
- Ridolfo del Ghirlandaio - affreschi della cappella dei Papi (1515 lunetta con l'*Assunzione della Vergine* e decorazione della volta)
- Pontormo - affreschi della cappella dei Papi (1515 lunetta con la *Veronica*, riquadri nella volta).
- Giorgio Vasari - *Madonna del Rosario* (1568)
- Bronzino - il *Miracolo di Gesù*
- Giambologna - *Crocifisso* in bronzo sull'altare maggiore.
- Alessandro Allori - *Ultima cena* nel refettorio (1592)
- Artisti che affrescarono il Chiostro Grande (1580-1585): Alessandro Allori, Santi di Tito, Bernardino Poccetti, Ludovico Cigoli, Ludovico Buti, Cosimo Gamberucci, Benedetto Veli, Lorenzo Sciorina, Giovanni Maria Butteri, Mauro Soderini, ecc.

Opere già in Santa Maria Novella

- Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai* (1285), ora agli Uffizi.
- Agnolo Gaddi, *Madonna in trono col Bambino e santi*, ora alla Galleria nazionale di Parma
- Giovanni del Biondo, *Polittico con l'Annunciazione e santi* (1380-1385 circa), ora alla Galleria dell'Accademia.
- Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi* (1475 circa), ora agli Uffizi.
- Domenico Ghirlandaio, *Pala Tornabuoni*, oggi smembrata in più musei

Monumenti vicini

- Nella piazza retrostante la chiesa ha sede l'omonima stazione ferroviaria, una delle più importanti opere del Razionalismo italiano degli anni trenta (Michelucci ed altri). L'edificio, per la sua dislocazione dietro l'abside della chiesa, suscitò all'epoca polemiche per il suo stile *moderno*, ma invece, rappresenta un caso di esemplare integrazione tra nuovo ed antico, a partire per esempio dalla scelta di impiegare lo stesso materiale esterno, la pietraforte.

Note

1. **^** *Dami, Benci di Cione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 2 giugno 2019.
2. **^** *Catholic.org – Basilicas in Italy* (http://www.gcatholic.org/churches/data/basITX.htm)
3. **^** *La facciata svelata*, su *YouTube*, 14 febbraio 2018. URL consultato il 7 aprile 18.
4. **^** Daniela Parenti, *Breve itinerario nella scultura lignea policroma a Firenze prima del Quattrocento*, in *"Fece di scoltura di legname e colorì". Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, 2016, pp. 29-30.
5. **^** (**FR**) *Orgue de tribune église Saint-Pierre & Saint-Paul - Rueil-Malmaison, Hauts-de-Seine*, su *inventaire-des-orgues.fr*. URL consultato il 9 gennaio 2021.
6. **^** (**EN**) *Singing Gallery (Cantoria)*, su *collections.vam.ac.uk*. URL consultato l'8 gennaio 2021.
7. **^** EMILIO PANELLA: “Effigi domenicane”, o meglio “Tavola del beato Maurizio d'Ungheria” (http://www.smn.it/arte/effigi.htm) Archiviato (https://web.archive.org/web/20110102071651/http://www.smn.it/arte/effigi.htm) il 2 gennaio 2011 in Internet Archive.

Bibliografia

- Vincenzo Fineschi, *Memorie sopra il Cimitero antico di S. Maria Novella di Firenze*, Firenze 1787.
- Vincenzo Fineschi, *Il Forestiero Istruito in S. Maria Novella*, Firenze 1790.
- Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine, divise nei suoi quartieri*, 1754-1762.
- Roberto Lunardi, *Arte e storia in Santa Maria Novella*, Firenze 1983.
- *Santa Maria Novella e i suoi Chiostri Monumentali*, Becocci Editore, Firenze 2004.
- *Guida d'Italia, Firenze e provincia* ("Guida Rossa"), Edizioni Touring Club Italiano, Milano 2007.

Voci correlate

- Piazza Santa Maria Novella
- Monumenti di Firenze

- Gotico italiano

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sulla **basilica di Santa Maria Novella**
- Wikibooks contiene testi o manuali sulle **disposizioni foniche degli organi a canne**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **basilica di Santa Maria Novella (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Santa_Maria_Novella?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Sito ufficiale*, su *smn.it*.
- (EN) *Basilica di Santa Maria Novella*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN) *Basilica di Santa Maria Novella*, su *Structurae*.
- *Opera per Santa Maria Novella - Sito ufficiale*, su *chiesasantamarianovella.it*.
- *Sito ufficiale del chiostro e dei musei di Santa Maria Novella*, su *giubileo.comune.fi.it*. URL consultato il 26 aprile 2005 (archiviato dall'url originale il 12 aprile 2005).
- *Le vetrate di Santa Maria Novella*, su *icvbc.cnr.it*.
- *Visita virtuale*, su *compart-multimedia.com*.
- *Gli organi dal sito La pagina dell'organo*, su *xoomer.virgilio.it*.
- Webcam in tempo reale della Basilica di Santa Maria Novella (https://www.skylinewebcams.com/webcam/italia/toscana/firenze/firenze-santa-maria-novella.html)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 157095715 (https://viaf.org/viaf/157095715) · ULAN (EN) 500305290 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500305290) · LCCN (EN) n79100216 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79100216) · GND (DE) 4214339-1 (https://d-nb.info/gnd/4214339-1) · BNF (FR) cb12482821f (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12482821f) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12482821f) · J9U (EN, HE) 987007605555205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007605555205171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79100216 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79100216)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_Santa_Maria_Novella&oldid=133798117"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 giu 2023 alle 09:59.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Basilica di San Domenico (Siena)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **basilica cateriniana di San Domenico** è una delle più importanti chiese di Siena e si trova tra il piazzale di San Domenico e via della Sapienza. Eretta nel XIII secolo, fu ingrandita nel secolo successivo. Contiene la testa-reliquia di santa Caterina da Siena, entro una splendida cappella rinascimentale costruita per l'occasione e affrescata dal Sodoma e altri. La chiesa viene anche chiamata *basilica cateriniana* per il legame con la santa senese e alcuni episodi della sua vita. È monumento nazionale italiano.

Indice

- **Storia**
- **Descrizione**
  - Esterno
  - Interno
    - La Cappella delle Volte
    - La parete sinistra della navata
    - La parete destra della navata
    - La cappella di Santa Caterina
    - Transetto destro
    - Cappella maggiore
    - Transetto sinistro
    - Sagrestia
    - Cripta
  - Chiostro
- **Opere già in San Domenico**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Basilica cateriniana di San Domenico

Veduta della basilica

Stato	Italia
Regione	Toscana
Località	Siena
Coordinate	43°19′11.5″N 11°19′36.1″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Domenico di Guzmán
Ordine	Ordine dei frati predicatori
Arcidiocesi	Siena-Colle di Val d'Elsa-Montalcino
Stile architettonico	gotico
Inizio costruzione	1226
Completamento	1465
Sito web	basilicacateriniana.com (http://www.basilicacateriniana.com/)

Storia

I domenicani arrivarono a Siena nel 1220, un anno prima della morte del loro fondatore Domenico di Guzmán. Nel 1225 ricevettero un terreno in donazione da Fortebraccio Malavolti. La chiesa fu quindi innalzata nel 1226-1265, ma nel corso del Trecento il complesso fu ampliato nelle forme gotiche che vediamo ancora oggi. Fu costruita a più riprese e terminata nel 1465; subì incendi (1443, 1456 e 1531; dopo quest'ultimo fu restaurata da Domenico Cinquini), occupazioni militari (1548-1552) e terremoti (1798). Nel corso del Seicento e Settecento il complesso subì numerosi rimaneggiamenti barocchi, con l'aggiunta e il rifacimento degli altari laterali.

L'abside della basilica

Dopo il terremoto del 1798 il campanile, già malridotto, fu abbassato al livello odierno e fu dotato del coronamento merlato attuale. Per analoghi motivi di stabilità, furono chiusi l'occhio centrale della facciata e le finestre laterali. L'ultimo intervento è del 1941-1963, in occasione del quale furono tolte le sovrapposizioni barocche, ripristinate in parte le forme gotiche antiche e aggiunte le vetrate moderne con le *Storie di santa Caterina*, di Bruno Cassinari.

Nel luglio del 1925 papa Pio XI elevò la chiesa alla dignità di basilica minore[1].

Descrizione

La basilica sorge sul sommo del poggio tufaceo di Camporegio e domina il piano di Fontebranda; dall'alture si gode un'ottima vista del Duomo e della Torre del Mangia[2].

L'interno della basilica

Esterno

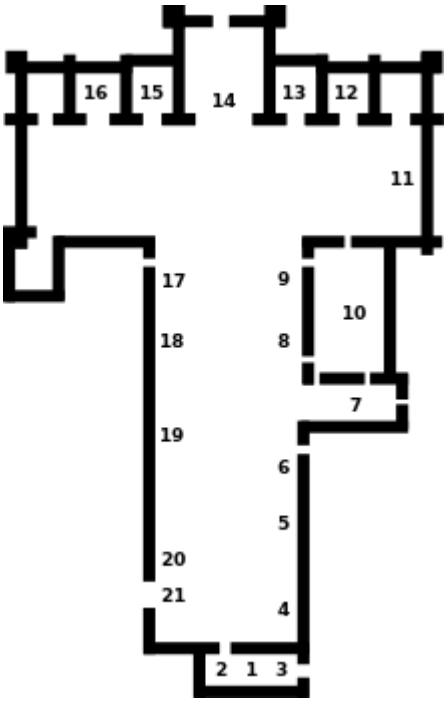
La basilica ha un aspetto severo e massiccio nella sua architettura in mattoni, tipica degli ordini mendicanti che ricercavano materiali umili per la costruzione delle loro chiese. Lo stile è gotico cistercense, soprattutto nella parte absidale[2]. La vista dalla piazza offre il fianco sinistro della basilica, dove si trova il portale di accesso (numero 21 sulla mappa della basilica). Il fianco destro è invece coperto dai locali del convento.

La facciata è a capanna, liscia e priva di decorazioni, se si eccettua l'alto occhio che le fa da rosone. È oltretutto coperta in larga parte dalla cappella delle volte (1), cui si accede dall'interno della chiesa e che è sporgente rispetto alla superficie della facciata. Ciò rende la facciata anomala e ha fatto sì che l'accesso della chiesa avvenisse dal fianco sinistro, proprio perché in facciata non vi era alcuno spazio disponibile.

Suggestiva è la vista del lato posteriore della chiesa (transetto e cappelle terminali), che si gode dal colle opposto rispetto a quello in cui sorge la basilica, ad esempio da via di Fontebranda o da via di Diacceto.

Sulla sinistra si trova il campanile del 1340, sbassato a inizio del Settecento e coronato di merli dopo il sisma del 1798[2].

Interno



Pianta della basilica

L'edificio presenta una pianta a croce egizia, con unica navata ampia coperta a capriate a vista, un transetto anch'esso coperto a capriate e molte cappelle voltate a crociera ricavate entro la parete di fondo, tutte terminanti con una parete piatta. La cappella centrale è simile alle altre del transetto nella forma, ma con maggiore altezza, larghezza e profondità. Tale pianta cistercense era un modello architettonico degli ordini mendicanti, che mirava sia a creare un ambiente di estese dimensioni, adatto alla predicazione a ingenti masse di fedeli, sia a eliminare gli eccessi decorativi.

La proiezione verticale della navata è a due piani con altari al primo piano e finestre gotiche con vetrate al secondo piano. Le vetrate sono opera di Bruno Saetti e Domenico Cantatore nella parete destra, Fabrizio Clerici e Giorgio Quaroni su quella sinistra, Bruno Cassinari nel presbiterio[2].

Tutte le pareti interne sono intonacate in seguito al ripristino effettuato nel XX secolo, ma sono comunque abbellite da numerose tele, molte delle quali di notevole interesse. Entro la parete destra della navata si apre la pregevole *Cappella di Santa Caterina*, che raccoglie la testa-reliquia della santa oltre a rappresentare uno scrigno di arte rinascimentale.

La Cappella delle Volte

La *Cappella delle Volte* (1), è accessibile dalla controfacciata della chiesa tramite due ampie arcate su pilastri[2], ed è sopraelevata rispetto al pavimento della basilica. È l'antico luogo di preghiera delle Terziarie Domenicane dette Mantellate e risale al Trecento. Consta di due campate voltate a crociera che erano un tempo chiuse da un muro che separava, al livello della controfacciata, l'ambiente della cappella dalla navata della chiesa. Un tempo la cappella era accessibile solo tramite la piccola scalinata a livello della campata sinistra che è visibile ancora oggi. I restauri del XX secolo eliminarono il muro divisorio e collocarono l'ampia scalinata sulla destra che permette l'accesso alla cappella ancora oggi.

In questa cappella santa Caterina da Siena ricevette la tunica della Mantellate, fu vista più volte in estasi, disse di aver recitato più volte i Salmi insieme a Gesù Cristo, di aver scambiato con questi il suo cuore, e di avergli donato la veste nelle sembianze di pellegrino.

Tra i dipinti presenti, di particolare interesse è l'affresco sulla parete di fondo (3) risalente all'ultimo quarto del XIV secolo e raffigurante *Caterina e una devota*; è ritenuto un ritratto veritiero della santa in quanto il suo autore, Andrea Vanni, era un discepolo della santa che ebbe sicuramente occasione di vederla più volte[2]. Le restanti tele risalgono tutte al XVII secolo e descrivono episodi della vita di santa Caterina o comunque fatti o miracoli post-mortem riconducibili alla santa. Nella prima campata, opposta alla parete di fondo, si trova la *Canonizzazione di santa Caterina* di Mattia Preti (1672-1673)[2], affiancata da due dipinti raffiguranti *Santa Caterina dona l'abito a Gesù in veste di pellegrino* e *Gesù restituisce alla santa la crocetta che aveva ricevuto da lei in veste di pellegrino* firmati e datati 1602 da Crescenzio Gambarelli (2). Sulla parete laterale della cappella si può ammirare, al centro, l'*Apparizione di Caterina a santa Rosa da*

Lima che lavora al tombolo di Deifebo Burbarini (XVII secolo), e ai lati la *Morte di santa Caterina* e *Santa Caterina che recita l'uffizio con Cristo*, entrambe di Crescenzio Gambarelli e datate anch'esse 1602 (1).

I banconi di legno intagliato del coro sono di epoca rinascimentale.

La parete sinistra della navata

Negli altari della parete sinistra degne di nota sono le tele raffiguranti *San Giacinto di Polonia che salva da un incendio la statua della Vergine e il Santissimo Sacramento* di Francesco Vanni, risalente al 1600 (primo altare, 20), al secondo altare lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* di Alessandro Casolani (19), e, al terzo, *Sant'Antonio Abate che libera un'indemoniata* di Rutilio Manetti, datata 1628 (18). Interessante è anche la predella (17) che reca quindici piccoli pannelli con i *Misteri del Rosario*, recentemente attribuiti al Sodoma (prima metà del XVI secolo).

La parete destra della navata

Nella parete destra della navata si trovano l'*Apparizione della Vergine al beato Gallerani* di Stefano Volpi (1630) (4), la *Natività della Vergine* di Alessandro Casolani (1585) (5), e una teca contenente reliquie di santa Caterina (6). La tela del Casolani è considerata il capolavoro di quest'artista e anche la migliore tela senese del periodo.

Francesco di Giorgio, *Adorazione del Bambino*, con lunetta di Matteo di Giovanni e predella di Bernardino Fungai

Oltre la Cappella di Santa Caterina (vedi sotto) troviamo la tela cinquecentesca del Sodoma (8) raffigurante il *Martirio di san Sebastiano, santa Caterina, san Sigismondo, san Vincenzo Ferrer e Dio Padre*. Il dipinto al centro risale invece al 1375 circa ed è opera minore di Francesco di Vannuccio. Più avanti troviamo l '*Adorazione del Bambino* dipinta da Francesco di Giorgio nel 1490 circa (9), completata dalla coeva lunetta di Matteo di Giovanni, raffigurante la *Pietà tra i santi Michele e Maddalena*, e dalla predella attribuita a Bernardino Fungai con cinque scene di varia estrazione.

La cappella di Santa Caterina

La cappella di Santa Caterina

Sulla navata destra si apre la splendida cappella di Santa Caterina (7), voluta nel 1466 da Niccolò Bensi per custodire la reliquia della testa della santa. La testa era stata separata dal corpo esanime dal confessore della santa, il beato Raimondo da Capua, all'indomani della sua morte, sopraggiunta a Roma nel 1380. Fu quindi portata a Siena nel 1384 per assecondare le pressanti richieste dei senesi che volevano una reliquia della loro venerata santa.

Al centro della cappella si trova un altare marmoreo scolpito da Giovanni di Stefano nel 1469, proprio su commissione di Niccolò Bensi al fine di custodire la testa-reliquia. Questa si trova al di là di una graticola, entro un piccolo reliquiario neogotico a forma di tempietto del XX secolo.

Gli affreschi cinquecenteschi della cappella sono opera del Sodoma e di Francesco Vanni. Quello della parete sinistra raffigura la *Decapitazione di Niccolò di Tuldo* (un giovane condannato a morte e convertito poche ore prima dell'esecuzione da Caterina che lo assistette fino al patibolo) e fu dipinto dal Sodoma nel 1526. Sulla parete di fondo troviamo l'*Estasi di santa Caterina* (a sinistra) e lo *Svenimento di santa Caterina causato dalla stimmate* (a destra), anch'essi del Sodoma (1526), ritenuti tra i suoi lavori meglio riusciti. Sulla parete destra si vede invece la *Liberazione di un'ossessa da parte di santa Caterina*, opera del Vanni (1596, olio su intornaco), di cui sono anche le pittura dell'arco della cappella (olio su intonaco, non affresco), raffiguranti *Raimondo da Capua* e *Antonio Nacci* (detto il "Caffarini"), autori rispettivamente della *Legenda Maior* e della *Legenda Minor* della santa. In alto, nel sott'arco, i *Santi Luca e Girolamo* del Sodoma.

Il pavimento in tarsie marmoree è quattrocentesco ed è attribuito a Francesco di Giorgio. Raffigura probabilmente *Orfeo e gli animali*, scena della mitologia greca. I pilastri presentano articolate grottesche cinquecentesche. La cupola fu invece ricostruita dopo il terremoto del 1798.

La piccola tavola che si trova a destra della cappella raffigura la *Beata Caterina dei Lenzi*, vissuta nel XV secolo e da non confondersi con la più famosa santa senese. Il dipinto è una riproduzione moderna dell'antica immagine che era assai venerata a Siena fino alla sua distruzione avvenuta nel 1939.

Transetto destro

Guido da Siena, *Maestà*

Si accede al transetto da un altissimo arco ogivale che divide la navata dalla crociera.

Il transetto destro è ornato nella cappella di fondo dall'altare barocco dedicato al beato Ambrogio Sansedoni (11), celebrato al centro dell'altare nella tela di Francesco Rustici, detto "il Rustichino" (1611-1612). Le due figure in marmo a sinistra e a destra sono, rispettivamente, *San Tommaso d'Aquino* e il *Beato Jacopo da Mevania*.

Procedendo verso il centro, nella prima cappella si trova un doppio affresco forse del primo Cinquecento rinvenuto in una tomba sotto il pavimento, che rappresenta la *Madonna in trono con un committente* e *Due santi*[3].

La seconda cappella (12) reca un altare in marmo con al centro un crocifisso e ai lati le due figure di *Santa Barbara* e *Santa Maria Maddalena*, della scuola del Giambologna (1595). Nella stessa cappella suggestivo è il susseguirsi di monumenti sepolcrali sulle due pareti laterali, soprattutto legati a studenti e frequentatori tedeschi dell'Università, morti tra Cinque e Seicento[3].

La terza cappella (13) esibisce sulla parete destra un dipinto con la *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Giovanni Battista* di Matteo di Giovanni (1476)[3], e affreschi trecenteschi frammentari provenienti dal chiostro.

Cappella maggiore

Nella cappella centrale (14) l'altare moderno è abbellito dal ciborio e da due angeli di Benedetto da Maiano (1475 circa). Le tele dietro di esso sono il *Martirio di san Pietro da Verona* di Arcangelo Salimbeni (1579) e altre opere minori sei-settecentesche. Da un portale sul fondo si può ammirare un notevole panorama del

centro cittadino[3].

Transetto sinistro

Matteo di Giovanni, *Santa Barbara in trono* e *Adorazione dei Magi*

Continuando in senso antiorario si trova la cappella (15) con la *Crocifissione con i santi Eugenio e Benedetto* di Raffaello Vanni (1649) e un *Sant'Antonio Abate* ligneo intagliato da Francesco di Valdambrino, allievo di Jacopo della Quercia, e policromato da Martino di Bartolomeo (1426). Infine, sulla parete sinistra della cappella, l'affresco staccato della *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e un cavaliere genuflesso*, opera di Pietro Lorenzetti staccata dal chiostro del convento e tra le più importanti della basilica (1325 circa).

La cappella seguente (16) si presenta come la più monumentale e decorata del transetto, con affreschi di Giuseppe Nasini e stucchi. Al centro si staglia la grande *Maestà* di Guido da Siena (riferibile, nonostante la data 1221, al 1270 circa e ridipinta da un pittore duccesco nei volti della Vergine e del Bambino). Sulle pareti laterali si trovano altre due preziose tele raffiguranti, a sinistra e a destra rispettivamente, la *Madonna col Bambino tra i santi Gregorio, Giacomo, Girolamo e Sebastiano* con lunetta soprastante (*Pietà*) di Benvenuto di Giovanni (1483) e *Santa Barbara con le sante Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria* con cimasa raffigurante l'*Epifania*, capolavoro di Matteo di Giovanni del 1479[3].

La settima cappella reca sulla parete sinistra un crocifisso ligneo attribuito a al Vecchietta (seconda metà del XV secolo).

Sulla parete opposta alla sesta cappella, l'ottocentesco *Monumento commemorativo di Giuseppe Pianigiani*, ingegnere senese che progettò, tra le altre cose, la tratta ferroviaria Siena-Empoli, scolpito da Enea Becheroni e Tito Sarrocchi (1855)[3].

Nella cappella di fondo del transetto sinistro si trova un altare dedicato a san Domenico, raffigurato al centro in una tela moderna assai mediocre di un pittore domenicano. Le due figure in marmo a sinistra e a destra sono, rispettivamente, *Santa Maria Maddalena* e *Santa Caterina d'Alessandria*.

Sagrestia

Dal transetto destro o dalla pareste destra si accede alla grande sagrestia (10), con uno stendardo sull'altare opera del Sodoma (*Madonna in gloria*)[3]. Sul lato opposto la grande *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del mantovano Ludovico Dondo (1635).

I dipinti seicenteschi in alto sono copie da Giovanni Lanfranco e da altri artisti emiliani di un ciclo pittorico già nella cappella del coro in San Lorenzo a Roma.

Cripta

Al complesso appartiene anche una gotica cripta trecentesca a cui si accede da una scala al termine della navata destra o dalla fiancata sinistra della chiesa. Creata con le fondazioni della chiesa a inizio del XIV secolo, fu in seguito abbandonata e destinata nel Cinquecento a usi profani, finché non venne restaurata e

riconsacrata nel 1935[3].

Divisa da pilastri in tre navate voltate a crociera e absidate, è il luogo in cui oggi viene celebrata la maggior parte delle funzioni religiose, soprattutto in inverno, avendo un clima più mite di quello della basilica sovrastante. Nel vasto ambiente si trova il *Crocifisso* di Sano di Pietro dietro l'altare maggiore e la *Crocifissione* firmata e datata 1600 da Ventura Salimbeni[3].

La cripta

Chiostro

A destra della facciata si trova l'ingresso al chiostro, edificato nel 1425, ripristinato e in parte rifatto nel 1941[3].

Opere già in San Domenico

- Giovanni di Paolo, *Madonna col Bambino e santi*, oggi agli Uffizi
- Giovanni di Paolo, *Polittico Branchini*, del 1427, già al secondo altare sinistro. Smembrato, ne resta la *Madonna col Bambino* (oggi al Norton Simon Museum di Pasadena), e la predella divisa tra la Pinacoteca Nazionale di Siena e il museo di Otterlo.[4]

Note

1. ^ (EN) *Catrholic.org. Basilicas in Italy* (http://www.gcatholic.org/churches/data/basITX.htm)
2. Touring, cit., p. 566.
3. Touring, cit., p. 567.
4. ^ Dora Sallay, *Giovanni di Paolo, Predella del Polittico Branchini*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano, 2010, pp. 210-213.

Bibliografia

- *Toscana. Guida d'Italia* (Guida rossa), Touring Club Italiano, Milano 2003. ISBN 88-365-2767-1

Voci correlate

- *Maestà di San Domenico*

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **basilica di San Domenico (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilica_of_San_Domenico_(Siena)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-

- *Sito ufficiale*, su *basilicacateriniana.com*.
- *Fonte: scheda nei "Luoghi della Fede", Regione Toscana*, su *web.rete.toscana.it*.
- *la scheda della basilica sul sito del Ministero dell'Interno*, su *interno.it*. URL consultato l'8 gennaio 2021 (archiviato dall'url originale il 13 aprile 2013).

Controllo di autorità	GND (**DE**) 4445511-2 (https://d-nb.info/gnd/4445511-2)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_San_Domenico_(Siena)&oldid=133358250"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 6 mag 2023 alle 02:35.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Basilica di San Francesco (Siena)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **basilica di San Francesco** è tra le più importanti chiese di Siena, situata in piazza San Francesco. Eretta nel XIII secolo in stile romanico fu ingrandita nei due secoli successivi nell'immensa struttura gotica attuale. Conserva al suo interno la pisside con le Sacre Particole. La Basilica Santuario è officiata dall'Ordine dei Frati Minori Conventuali.

Indice

- **Storia**
  - Il miracolo delle Sacre Particole
  - Interpretazione
- **Facciata**
- **Interno**
  - Controfacciata
  - Lato sinistro della navata
  - Lato destro della navata
  - Cappella Maggiore
  - Cappelle del transetto
  - Le bandiere delle contrade nella basilica
  - Sagrestia
- **Il convento**
- **Opere già in San Francesco**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Basilica di San Francesco

La facciata

Stato	Italia
Regione	Toscana
Località	Siena
Coordinate	43°19′19.99″N 11°20′04.12″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Francesco d'Assisi
Arcidiocesi	Siena-Colle di Val d'Elsa-Montalcino
Stile architettonico	Neogotico
Inizio costruzione	1326
Completamento	1475

Storia

I francescani arrivarono a Siena immediatamente dopo la morte di san Francesco d'Assisi, avvenuta nel 1226. Tra il 1228 e il 1255 si registra la costruzione di una prima chiesetta nel sito in cui ora sorge la basilica. L'edificio attuale fu costruito tra il 1326 e il 1475 in forme gotiche, ingrandendo una chiesetta preesistente. Nel

Quattrocento prese parte al progetto forse Francesco di Giorgio Martini. Nel 1655 un incendio rovinò la chiesa, lasciandola malridotta per oltre due secoli: vennero infatti attuati pessimi restauri e aggiunte barocche poco amalgamate. Nel 1763-1765 si provvide alla costruzione del campanile attuale, su progetto di Paolo Posi.

La basilica di San Francesco vista dalla Torre del Mangia

Nel 1855, a seguito delle soppressioni degli Ordini religiosi realizzate in epoca napoleonica, il complesso conventuale passò in proprietà all'Arcidiocesi di Siena che ne fece sede del Seminario Arcivescovile. Nel 1968 l'antico Convento adiacente alla Basilica fu acquistato dall'Università di Siena, dove oggi ha sede il Dipartimento di Economia, politica e statistica.

La chiesa fu radicalmente modificata con una campagna di restauri che ebbe inizio alla fine del XIX secolo, realizzando un progetto in stile neogotico secondo il gusto ottocentesco. I lavori furono affidati a Giuseppe Partini per gli interni (1885-1892) e a Vittorio Mariani e Gaetano Ceccarelli per la realizzazione della nuova facciata (1894-1913).

La chiesa fu eretta in Basilica minore da papa Leone XIII a motivo della conservazione del Miracolo eucaristico.

Il miracolo delle Sacre Particole

Veduta esterna dell'abside e del transetto

Il 14 agosto 1730 venne rubata dalla basilica una pisside con 351 particole (ostie) consacrate. Tre giorni dopo, il 17 agosto, le particole vennero ritrovate nella cassetta delle elemosine della vicina Collegiata di Santa Maria in Provenzano (non si conoscono i motivi del furto, né della restituzione da parte del ladro). Durante la messa, al momento dell'elevazione, un chierichetto si fermò davanti a una cassetta per elemosina e scorse del bianco; aperta, vi furono trovate le ostie. Per motivi igienici venne deciso di non consumare le particole, in quanto la cassetta in cui vennero ritrovate era piena di polvere e ragnatele. Le ostie vennero riportate il giorno dopo con una grande processione in San Francesco. I fedeli chiesero di conservare le particole per poterle adorare a fini riparatori. Le ostie vennero messe prima in un corporale poi, dopo la visita canonica del Padre Generale, in una nuova pisside fatta sigillare. Dopo circa trent'anni, la pisside fu aperta e si constatò che le ostie erano integre e intatte; non ci si pose il problema, fu chiusa e posta nel tabernacolo. Circa 12 volte fu fatta questa operazione. Dopo oltre 280 anni le particole sono ancora integre, a dispetto della loro normale natura a ridursi in poltiglia e polvere entro circa due anni. Nel 1914, al momento della riapertura, ci si meravigliò che le ostie fossero ancora intatte. Papa Pio X, pochi mesi prima di morire, fece eseguire analisi chimiche e biologiche effettuate nello stesso anno dal professor Siro Grimaldi[1] e dal fisico Enrico Medi[2] dimostrarono come le particole erano ancora composte da farina di pane azzimo[3][4], sostanza facilmente deperibile che rimase inalterata nell'aspetto, prive di batteri, acari e muffe, che invece avevano attaccato le pareti interne della pisside che le conteneva.

Le particole sono conservate in inverno e in estate in due cappelle diverse all'interno della basilica, rispettivamente nel transetto destro e sinistro. Delle 351 particole originarie ne sono rimaste poco più di 200, "non perché - come scrive Vittorio Messori - quelle che mancano siano state distrutte dal tempo ma

perché, fra le tante "prove" eseguite, ci fu anche il comunicare con esse delle persone che ne saggiassero il gusto. Che è risultato, esso pure, non alterato".[5][6]

Il 10 settembre 2014, a cento anni dall'ultima analisi, è stata effettuata una nuova ricognizione sulle ostie, che «conferma che le sacre particole conservate nella basilica di San Francesco, a Siena, si stanno ancora mantenendo miracolosamente intatte, contro ogni legge naturale".[7]

Interpretazione

La Chiesa cattolica attribuisce questo fenomeno soprannaturale alla Presenza Reale e permanente del Corpo di Gesù nelle particole consacrate, in accordo con il dogma eucaristico cattolico. I credenti cattolici considerano tale miracolo permanente, nel quale le ostie non appaiono deteriorate lungo i secoli, come una prova della dottrina tradizionale della transustanziazione, formulata da san Tommaso D'Aquino che soggiornò a Siena ed ebbe fra i suoi discepoli il beato e nobile senese Ambrogio Sansedoni.[8][9]

Facciata

La chiesa medievale gotica del 1326-1475 aveva una facciata coperta di fasce di marmo bianche e verdi, nello stile delle pareti laterali esterne del Duomo di Siena, un portale quattrocentesco di Francesco di Giorgio Martini e un rosone dello stesso autore. I lavori di restauro intrapresi alla fine del XIX secolo portarono alla sostituzione di tale facciata, ormai rovinata, con quella attuale in stile neogotico, fatta con laterizi e assai sobria. Tra le poche decorazioni si trovano un portale cuspidato in marmo che raffigura, nella lunetta, *San Francesco e san Bernardino in adorazione della Vergine col Bambino* due angeli ai lati e, in cima alla cuspide, il *Cristo con la croce*. Ai lati del rosone si trovano i simboli dei quattro evangelisti. Gli stemmi disseminati sulla facciata, anch'essi in marmo, rappresentano la città di Siena e le famiglie che hanno contribuito al mantenimento e restauro della chiesa. Il rosone è l'unico elemento antico, ereditato dalla facciata quattrocentesca di Francesco di Giorgio Martini.

Interno

L'edificio presenta una pianta a croce egizia, con unica navata ampia coperta a capriate e senza cappelle sporgenti, un transetto anch'esso coperto a capriate e molte cappelle voltate a crociera su entrambi i lati, tutte terminanti con una parete piatta piuttosto che semicircolare. Essendo la pianta a croce egizia manca un coro ed un'abside, sostituito da una cappella centrale simile alle altre del transetto, se si eccettua la maggiore dimensione. Tale pianta seguiva lo schema dell'architettura cistercense ed era un semplificato modello architettonico degli ordini mendicanti, che mirava ad un tempo a creare un ambiente di estese dimensioni, estremamente adatto alla predicazione ad una vasta folla di fedeli, e dall'altro ad eliminare gli eccessi decorativi.

Tutte le pareti interne sono caratterizzate da fasce di marmo bianco e verdi, sull'esempio del Duomo della stessa città. In seguito all'incendio del 1655 e al ripristino ottocentesco, l'ambiente interno è cambiato molto rispetto al passato, appare quasi disadorno, nonostante la recente ricollocazione dei dipinti originariamente ubicati negli altari barocchi demoliti nel XIX secolo.

La proiezione verticale della navata è a due fasce con altari nella prima e finestre gotiche con vetrate nella seconda, bifore lungo la navata e una grande quadrifora absidale. Tali vetrate sono ben 36, in tutta la chiesa, e furono fatte dalla vetreria F. Zettler di Monaco di Baviera intorno al 1885-1890. Di queste, 25 sono state rifatte dalla stessa vetreria poco dopo la seconda guerra mondiale, essendo state distrutte dai bombardamenti.

La navata

Controfacciata

In controfacciata si conservano i resti di due sepolcri trecenteschi e, in alto, due grandi affreschi frammentari staccati rispettivamente da Porta Romana e Porta dei Pispini: l'*Incoronazione della Vergine*, iniziata dal Sassetta nel 1447 e terminata da Sano di Pietro nel 1450 (a sinistra), e la *Natività di Cristo* eseguita dal Sodoma nel 1531 (a destra).

Lato sinistro della navata

Numerose sono le opere di questo lato della navata. Degno di nota è il portale rinascimentale che si incontra all'inizio della navata. Fu disegnato da Francesco di Giorgio Martini intorno al 1450 per la facciata esterna e qui trasferito dopo i restauri dei secoli XIX-XX (il dipinto ad olio su legno raffigurante *San Padre Pio* è opera moderna di Ezio Pollai del 1996).

Interessanti sono anche i bassorilievi in marmo raffiguranti la *benedizione della prima pietra* e, più avanti, *San Francesco che benedice gli uccelli* e *San Francesco che appare a Gregorio IX*, tutte opere di fine-Duecento recuperate dalla vecchia chiesa romanica e murate su questa parete.

Al termine della parete troviamo un affresco staccato raffigurante la *Crocifissione* di Girolamo di Benvenuto (fine XV-inizio XVI secolo).

Le sei pale sono opere di pittori dei secoli XVI-XVII inclusi Alessandro Casolani e Ilario Casolani, Jacopo Zucchi, Pietro Sorri, Pietro da Cortona, un pittore vicino a Deifebo Burbarini, e Dionisio Montorselli.

Lato destro della navata

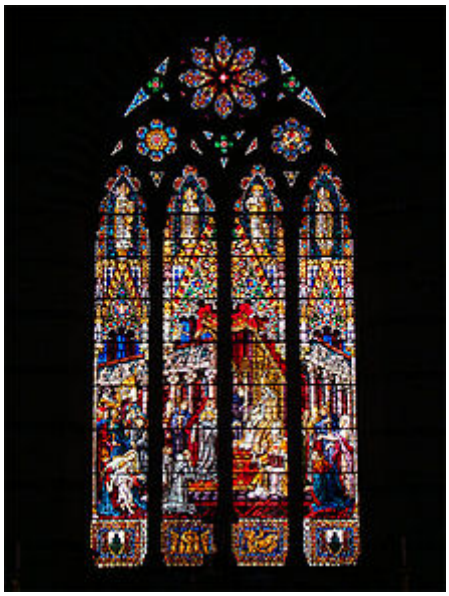
All'inizio del lato destro della navata è presente, entro una lunetta, una *Visitazione e santi* di pittore senese del primo Quattrocento. Più avanti si vedono in un nicchione altri frammenti di affreschi attribuiti ad Andrea Vanni (seconda metà del XIV secolo) in cui si riconoscono *Santa Caterina d'Alessandria*, *Santa Margherita*, *San Gherardo*, *Santa Chiara*, *San Giovanni Battista* e *San Francesco che riceve la stimmate*.

Alla fine della parete il crocifisso ligneo della fine del Duecento è una delle opere più antiche della chiesa, sopravvissuto miracolosamente all'incendio del 1655.

Le tre tele sono opere minori dei secoli XVI-XVII di Giuseppe Nicola Nasini, Giovan Battista Ramacciotti, ed Alessandro Casolani insieme a Vincenzo Rustici.

Dopo il portale laterale è presente la *tomba dei Tolomei*, qui trasportata dall'esterno; una lastra nel pavimento è additata tradizionalmente come tomba di Pia de' Tolomei.

Cappella Maggiore



La vetrata della Cappella maggiore

Contiene un altare moderno in marmo disegnato da Giuseppe Partini e scolpito da Leopoldo Maccari (XIX secolo) e una bellissima vetrata, la maggiore della chiesa nonché una delle più belle vetrate moderne. Raffigura *l'approvazione di Papa Onorio III della regola di San Francesco* ed è opera della Vetreria F. Zettler di Monaco di Baviera del 1889 (rifatta dalla stessa vetreria nel 1952).

Sulla parete sinistra sono esposti due busti raffiguranti i genitori del papa senese Pio II, Silvio Piccolomini e Vittoria Forteguerri. Sono i resti delle tombe dei genitori del pontefice, commissionate dal pontefice stesso ad Antonio Federighi nel 1459, per onorare la memoria dei genitori scomparsi. Per l'occasione i corpi furono trasferiti da Pienza a questa chiesa.

Cappelle del transetto

I maggiori tesori della chiesa si trovano proprio nelle otto cappelle del transetto ai lati della Cappella Maggiore (quattro a destra e quattro a sinistra).

Ambrogio Lorenzetti, *Martirio di sei frati francescani*

Partendo dalla prima cappella che si trova vicino alla parete di fondo a sinistra, è da segnalare un affresco staccato dal chiostro del convento, dipinto da Jacopo di Mino del Pellicciaio prima del 1396 e raffigurante la *Maestà*. Nella seconda cappella si trovano due affreschi di Ambrogio Lorenzetti staccati dalla Sala Capitolare del convento e risalenti al 1335-1340. Raffigurano storie di frati francescani e precisamente il *Martirio di sei frati francescani* (a sinistra) e *San Ludovico di Tolosa si congeda da papa Bonifacio VIII* (a destra). Nella quarta cappella c'è invece un'opera del fratello di Ambrogio, Pietro Lorenzetti, un altro affresco staccato dalla Sala Capitolare e raffigurante la *Crocifissione* (1336-1337 circa).

Pietro Lorenzetti, *Crocifissione*

Nella quinta cappella, la prima dopo la cappella maggiore centrale, una *Madonna col Bambino* di Andrea Vanni (1398) risulta annerita, nonostante i recenti restauri, a causa dell'incendio del 1655. Questo dipinto e il crocifisso ligneo della navata sono le uniche opere “infiammabili” che si trovavano nella chiesa prima dell'incendio e a questo sopravvissute. La sesta cappella reca sulla parete destra il monumento funebre in marmo al cavaliere Cristoforo Felici, realizzato da Urbano da Cortona nel 1463. Nella cappella successiva da ammirare, sulla parete destra, un bassorilievo in marmo del 1340 circa di Giovanni d'Agostino, l'artista che copriva la carica di capomastro dell'Opera del Duomo in quegli anni. Rappresenta l'*Assunzione di Maria*. Nella stessa cappella, il polittico moderno neogotico al centro è degno di nota per essere una delle poche opere raffigurante san Massimiliano Maria Kolbe, il padre

francescano deportato ad Auschwitz che volle sostituirsi volontariamente ad un condannato a morte. La figura di Kolbe si trova a destra nel polittico ed è un'aggiunta di Aldo Marzi (1973) ad un polittico precedente di Pietro de Pezzatis (1898) con la *Madonna e san Francesco*.

Il transetto contiene altre quattro cappelle sul lato opposto rispetto a quelle già descritte. Di queste la seconda e la quarta, numerate a partire dalla parete sinistra di fondo, preservano le Sacre Particole profanate nel 1730 e rimaste da allora miracolosamente incorrotte. Le particole vengono collocate nella seconda e quarta cappella in estate ed inverno, rispettivamente. La seconda cappella "estiva" fu realizzata da Lorenzo di Mariano detto il Marrina nel 1504, ma fu rifatta interamente nel XIX secolo. Dell'apparato originario rimane però soltanto il pavimento a graffito con le quattro Virtù cardinali. La quarta cappella "invernale" è decorata sulla sinistra da un finto polittico ad affresco della seconda metà del Trecento di Lippo Vanni, raffigurante la *Madonna col Bambino e santi*, staccato dal convento.

Le bandiere delle contrade nella basilica

Dalle pareti della navata penzolano le bandiere delle contrade di tutta la città, come avviene in altri edifici religiosi di Siena. Trovandosi la basilica sulla linea di confine tra il territorio della contrada della Giraffa e di quello della contrada del Bruco, alle due contrade spettano il patronato di due cappelle molto importanti della chiesa, rispettivamente la Cappella Maggiore e la Cappella estiva delle Sacre Particole. In entrambi i casi i pilastri di ingresso della cappella esibiscono quattro bandiere della contrada che ne ha il titolo (due per pilastro). Le bandiere delle rimanenti contrade di Siena sono qui presenti in ragione del fatto che la Basilica è considerata uno dei luoghi legati al cerimoniale religioso contradaiolo durante l'anno.

Sagrestia

Si accede alla sagrestia dal transetto destro. Essa conserva un lavabo cinquecentesco tra affreschi di *Angeli* del Sodoma.

Il convento

Il convento di San Francesco venne eretto nel XV secolo e ingrandito nel 1518. Dopo la secolarizzazione è stato adibito a sede della facoltà di Economia dell'Università degli Studi di Siena e della Biblioteca del circolo giuridico, che vanta oltre 177.000 volumi e opuscoli, 1000 cinquecentine e numerosi manoscritti.

Opere già in San Francesco

- Domenico Beccafumi, *Discesa di Cristo al Limbo*, oggi nella Pinacoteca nazionale di Siena

Note

1. ^ *Le 223 ostie miracolose di Siena*, su *it.zenit.org*, 25 novembre 2016. URL consultato il 2 settembre 2019 (archiviato il 2 settembre 2019). Ospitato su google.it.
2. ^ *Da nord a sud: ecco la mappa dei 22 miracoli eucaristici in Italia*, su *it.aleteia.org*, 22 novembre 2016. URL consultato il 2 settembre 2019 (archiviato il 2 settembre 2019). Ospitato su quieuropa.it.
3. ^ *Il miracolo eucaristico di Siena*, su *iltesorodisiena.net*, 22 agosto 2013. URL consultato il 2 settembre 2019 (archiviato il 2 settembre 2019).
4. ^ Enrico Medi, *Così è : storia ed elevazioni spirituali sul "Miracolo eucaristico si Siena"*, 4ª ed., Siena, Edizioni "Il tesoro eucaristico", 1994, OCLC 450850465. Ospitato su

archive.is.

5. ^ *Quelle ostie incorrotte che sono in Siena*, su *piccolenote.ilgiornale.it*, 17 novembre 2014. URL consultato il 2 settembre 2019 (archiviato il 2 settembre 2019). Ospitato su istitutosangabriele.it.
6. ^ *Socci: il miracolo delle Ostie di Siena contro ogni legge di natura*, su *liberoquotidiano.it*, 29 settembre 2014. URL consultato il 2 settembre 2019 (archiviato il 2 settembre 2019).
7. ^ Cfr. Antonio Socci su "Libero" Quelle 233 Ostie senesi che illuminano il mondo… (https://cristianesimocattolico.wordpress.com/2014/09/28/quelle-233-ostie-senesi-che-illuminano-il-mondo/).
8. ^ *La Fondazione celebra il beato Sansedoni con una messa e elargizioni a favore dei bisognosi*, su *radiosienatv.it*, 13 marzo 2017. URL consultato il 2 settembre 2019 (archiviato il 2 settembre 2019).
9. ^ *San Lorenzo e San Tommaso d'Aquino*, su *misericordiasancasciano.it*. URL consultato il 2 settembre 2019 (archiviato il 2 settembre 2019).

Bibliografia

- Enzo Carli, *L'arte nella basilica di S. Francesco a Siena*, Pericciolì, 1971.
- Paolo Torriti, *La Basilica di San Francesco e l'Oratorio di San Bernardino a Siena*, Sagep, Genova, 1987.
- Padre Paolo Primavera, *La Basilica di San Francesco in Siena*, Tipografia L'Artigiana, Siena, 2008.
- *Toscana. Guida d'Italia* (Guida rossa), Touring Club Italiano, Milano 2003. ISBN 88-365-2767-1

Voci correlate

- Borgo d'Ovile

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **basilica di San Francesco (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilica_of_San_Francesco_(Siena)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Fonte: scheda nei "Luoghi della Fede", Regione Toscana*, su *web.rete.toscana.it*.
- *Il Miracolo delle Sacre Particole*, su *users.libero.it*.

Controllo di autorità	GND (DE) 4230578-0 (https://d-nb.info/gnd/4230578-0)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_San_Francesco_(Siena)&oldid=133358366"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 6 mag 2023 alle 02:47.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Duomo di Siena

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il duomo di Siena, ufficialmente **cattedrale metropolitana di Santa Maria Assunta**, è il principale luogo di culto cattolico di Siena, in Toscana, sede episcopale dell'arcidiocesi metropolitana di Siena-Colle di Val d'Elsa-Montalcino; l'edificio è situato nell'omonima piazza, nel Terzo di Città.

Costruita in stile romanico-gotico italiano, è una delle più significative chiese realizzate in questo stile in Italia.

Indice

- **Storia**
- **Descrizione**
  - Pianta
  - Esterno
    - Facciata
      - Parte inferiore
      - Parte superiore
    - Facciata posteriore
    - La cupola e i fianchi
    - Il campanile
    - Il "Duomo nuovo" e il "Facciatone"
  - Interno
    - Navata centrale
      - Controfacciata
      - Acquasantiere di Antonio Federighi
      - Cupola
    - Navata sinistra
      - Altare Piccolomini
      - Libreria Piccolomini
    - Navata destra
    - Transetto sinistro
      - Cappella di San Giovanni Battista
      - Cappella di Sant'Ansano
    - Transetto destro
      - Cappella della Madonna del Voto
      - Cappella del Santissimo Sacramento

Cattedrale Metropolitana di Santa Maria Assunta

Esterno

Stato	Italia
Regione	Toscana
Località	Siena
Coordinate	43°19′02.75″N 11°19′43.36″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Maria Assunta
Arcidiocesi	Siena-Colle di Val d'Elsa-Montalcino
Architetto	vari, tra cui Giovanni Pisano e Camaino di Crescentino
Stile architettonico	romanico, gotico italiano
Inizio costruzione	1220 circa
Completamento	1370 circa
Sito web	Siena - Opera della Metropolitana (http://

- Coro e abside
  - Pulpito di Nicola Pisano
  - Affreschi del coro
  - Coro ligneo
  - Altare maggiore
  - Vetrata di Duccio di Buoninsegna
  - Sagrestia
- Opere recenti (XIX-XXI secolo)
- Pavimento
- Organo a canne
- Cripta

Opere già nel Duomo di Siena

Il Duomo e il Palio

Onorificenze

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

	www.operaduomo.siena.it)

Storia

L'interno della Cattedrale in una tavoletta di Biccherna del 1482 raffigurante l'*Offerta delle chiavi della città di Siena alla Madonna*

Scarse e incerte sono le notizie prima del dicembre 1226, mese in cui la Repubblica di Siena comincia le registrazioni presso gli uffici della Biccherna (uffici delle uscite) dei costi e dei contratti relativi alla costruzione e decorazione della cattedrale.[1] Il nuovo edificio sembra comunque iniziato a metà del XII secolo su un edificio preesistente, forse del IX secolo, a sua volta edificato su un ipotetico tempio di Minerva. Nell'alto medioevo qui si trovava infatti la costruzione che sarebbe stata, fino al 913, la residenza del vescovo e avrebbe contenuto una chiesa rivolta verso est, cioè verso l'attuale battistero.[2] Solo nel XIII secolo il Duomo sarebbe stato trasformato in basilica, con la facciata rivolta ad ovest, cioè verso l'ospedale di Santa Maria della Scala, ma i lavori vennero terminati solo alla fine del secolo successivo.[1] Secondo la tradizione, la consacrazione della nuova cattedrale avvenne il 18 novembre 1179, alla presenza del Papa, il senese Alessandro III: a ricordo di tale evento ancora oggi il 18 novembre di ogni anno si espone lo stendardo papale nel presbiterio.[2] I lavori comunque erano tutt'altro che compiuti e dal 1196 venne preposta una speciale deputazione di cittadini, l'Opera di Santa Maria, che dal 1238 al 1285 fu amministrata dai monaci di San Galgano.

Nel 1227 la biccherna della Repubblica registra una serie di pagamenti per marmi bianchi e neri.[1] Nel 1259 vengono registrati pagamenti per gli arredi del coro,[3] mentre nel 1263 vengono acquistati del piombo per la copertura della cupola e pagato il Rosso Padellaio per la mela di rame che fu collocata in cima alla cupola.[4] La sua altezza è di 48 metri, inclusa la croce (l'attuale sistemazione dell'apice della cupola stessa è

Veduta dalla Torre del Mangia della cattedrale con il Duomo Nuovo (a sinistra) rimasto incompiuto

del 1667). Questi dati mostrano che entro il 1263 il coro, l'esagono centrale e la cupola della basilica attuale erano già stati edificati.[1] Copie moderne di documenti, di fonti imprecisate, indicano date tra il 1280 e il 1284 per il completamento del corpo longitudinale (navate).[5] Una cronaca trecentesca anonima indica il 1284 come l'anno della posa della prima pietra della facciata,[5] mentre altri documenti del governo testimoniano che dal 1284 al 1297 circa Giovanni Pisano era al lavoro in qualità di capomastro per la costruzione della parte inferiore della facciata, poi completata da Camaino di Crescentino, padre dello scultore Tino di Camaino, tra il 1299 e il 1317 circa.[1]

Nel 1313 venne terminato il campanile, alto circa 77 metri. Tre cronache trecentesche, di cui una esiste solo in copia, testimoniano che nel maggio del 1317 la facciata fu terminata e che iniziarono lavori di ampliamento nella parte orientale, con l'aggiunta di due campate nel coro (reso possibile dalla creazione di un battistero sottostante il cui tetto fece da supporto al nuovo coro), di una terza navata nel transetto e di una campata per ciascuno dei due bracci del transetto.[6] Fu anche innalzata la navata centrale per adeguarla alla facciata appena terminata.[1] Nell'edificio attuale l'esagono sotto la cupola non è più il centro di simmetria della chiesa, come era invece prima di tale ampliamento.

Tali lavori di ampliamento subirono una brusca interruzione nel 1339, allorché dovette sembrare, con Siena al massimo del suo splendore, che il duomo fosse troppo piccolo per la città:[1][7] la popolazione e la ricchezza erano aumentate, espandendosi la vita comunale e maturando anche il desiderio di emulare Firenze e la sua nuova, gigantesca cattedrale.[8] Si pensò quindi di ampliarlo in modo tale che l'attuale corpo longitudinale diventasse solo il transetto e la facciata orientata a sud, in posizione molto più avanzata rispetto all'antico edificio. Il progetto fu affidato a Lando di Pietro (o "di Piero") dopo la delibera del Consiglio Generale della Campana del 23 agosto 1339.[9] I lavori passarono già nel 1340 sotto la supervisione dello scultore ed architetto Giovanni di Agostino. A causa della peste del 1348 e di alcuni crolli strutturali, nel giugno del 1357 si decise di interrompere i lavori, lasciando nell'attuale piazza Iacopo della Quercia i segni del fallimento: basamenti per le colonne e incastonamenti di queste nell'edificio dell'attuale Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, oltre alla facciata incompiuta (il cosiddetto "facciatone").[1][7]

La cattedrale negli anni settanta del XIX secolo in una fotografia di Giacomo Brogi

Fallito il progetto del Duomo Nuovo, i senesi si rassegnarono a terminare la vecchia costruzione e, qualche anno dopo il 1357, i lavori ripresero sotto la direzione di Domenico di Agostino, fratello di Giovanni.[9] Entro il 1370 i lavori erano terminati.[1]

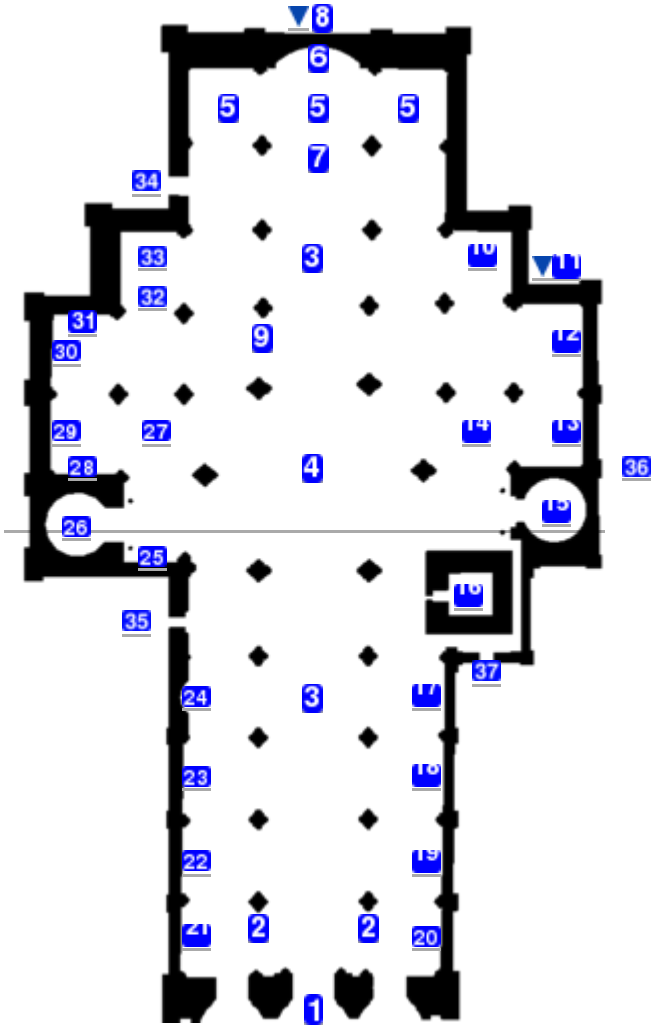
Salito al soglio pontificio il vescovo senese Enea Silvio Piccolomini (1405-1464) col nome di Pio II, nel 1459 elevò la diocesi di Siena a sede arcivescovile. Il vescovo da allora assunse il titolo di Arcivescovo Metropolita, motivo per cui la cattedrale viene denominata anche la "Metropolitana".

Nel 1870 un incendio distrusse la cupola esterna in legno e parte della copertura lignea della navata che vennero ripristinate.[10]

Descrizione

Pianta

La chiesa è sopraelevata grazie ad una piattaforma di undici gradini, ed è a croce latina con tre navate e cupola esagonale (segnata però da otto costoloni all'esterno) all'incrocio dei bracci.[8] Il transetto è diviso a sua volta in due navate. Nella terminazione longitudinale presente un abside.



1 Facciata
2 *Acquasantiere* di Antonio Federighi
3 Navata centrale
4 Cupola
5 Coro
6 Abside
7 Altare maggiore
8 Battistero di San Giovanni
9 *Pulpito* di Nicola Pisano
10 Cappella del Santissimo Sacramento
11 Cripta
12 Altare di San Crescenzio
13 Altare di San Bernardino
14 Transetto destro
15 Cappella della Madonna del Voto
16 Campanile
17 Altare di Santa Caterina d'Alessandria
18 Altare di San Francesco di Sales
19 Altare di San Girolamo
20 Altare di San Gaetano
21 Altare dei Santi Quattro Coronati
22 Altare dei Santi Giacomo e Filippo
23 Altare dell'Epifania
24 Altare Piccolomini
25 Monumento sepolcrale di Marc'Antonio Zondadari
26 Cappella di San Giovanni Battista
27 Transetto sinistro
28 *Pio III* di Pietro Balestra
29 Altare del Crocifisso
30 Altare dei Santi Pietro e Paolo
31 *Pio II* di Giuseppe Mazzuoli
32 *Lastra tombale di Giovanni Pecci* di Donatello
33 Cappella di Sant'Ansano
34 Sagrestia
35 Libreria Piccolomini
36 Duomo Nuovo
37 Porta del Perdono (Porta della Riconoscenza)

Esterno

Facciata

La facciata, tutta in marmo bianco con qualche decorazione in rosso di Siena e serpentino di Prato, è divisibile in due metà, inferiore e superiore, riferibili a due distinte fasi costruttive. La ricchezza della decorazione, prevalentemente scultorea, nasconde irregolarità e asimmetrie derivate dalla lunga fase costruttiva a cui misero mano molteplici progettisti.[8]

La facciata

Parte inferiore

La facciata inferiore fu realizzata da Giovanni Pisano ed è riferibile a uno stile romanico-gotico di transizione. Questi vi lavorò tra il 1284 e il 1297, prima di allontanarsi improvvisamente da Siena, probabilmente per le critiche mossegli dal comune per gli sprechi e la disorganizzazione.[11] A questa fase risalgono i tre portali (con strombo, lunette e ghimberghe) e i due torrioni laterali.[1] Il portale centrale ha un arco a tutto sesto, quelli laterali leggermente ogivali; gli sguanci sono decorati da sottili colonne ritorte, con capitelli scolpiti a fogliame. Esse sorreggono gli archivolti, anch'essi ritorti, aventi come chiavi di volta teste di satiri. Tre ghimberghe sormontano gli archi. Esse sono decorate da foglie rampanti e al centro recano dei busti, aggiunti però solo nel XVII secolo. Sulla sommità sono presenti delle statue, rappresentanti *Angeli* e una statua della *Vergine*, alla quale il grande oculo sembra fare da aureola. I torrioni laterali esterni sono tozzi e robusti, alleggeriti solo da slanciate finestre, che si aprono negli incassi, e da edicole cuspidate con statue, doccioni e coronamenti gotici.

La parte inferiore della facciata con i tre portali

Giovanni Pisano curò anche la decorazione scultorea, e corredò la facciata di un sorprendente ciclo di statue gotiche.[1][12] Quelle a figura umana sono in totale quattordici, di cui otto in facciata, tre sul lato sinistro della facciata e tre su quello destro. Queste hanno come soggetto *Profeti*, *Patriarchi*, *Filosofi pagani* e *Profetesse* e rappresenta un unicum nella scultura gotica italiana in quanto hanno un programma iconografico preciso dove tutte le figure, volontariamente o involontariamente, annunciano la *Venuta di Cristo*.[12] In facciata troviamo, da sinistra a destra, il *Filosofo Platone*, il *Profeta Abacuc*, una *Sibilla*, *Re David*, *Re Salomone*, *Mosè* e *Gesù di Sirach*. Sul lato sinistro troviamo una figura non ben identificabile, il *Profeta Isaia*, e l'*Indovino* (e profeta involontario) *Balaam*. Sul lato destro troviamo infine *Simeone*, la *Profetessa Maria di Mosè* e il *Filosofo Aristotele*. Al di sotto di queste statue troviamo figure di animali, mentre più in alto, tra la Madonna e gli Angeli e appoggiate sull'architrave, troviamo le rappresentazioni antropomorfe dei *Quattro Evangelisti*. Tutte le statue sono copie di originali conservati al Museo dell'Opera del Duomo. Di Giovanni Pisano o della sua bottega sono anche le statue dei torrioni laterali, fino alla sommità.[1]

Eccezione a questa statuaria annunciatrice della venuta di Cristo, è l'architrave con *Storie della Madonna* che si colloca sopra il portale centrale e sotto la lunetta, ritenuto opera originale di Tino di Camaino del primo o secondo decennio del XIV secolo, e i busti dei beati senesi *Giovanni Colombini, Ambrogio Sansedoni e Andrea Gallerani*, scolpiti entro i timpani delle ghimberghe da Tommaso Redi (anni trenta del XVII secolo).[12]

Allo stesso secolo risale anche il *trigramma bronzeo del nome di Cristo* che si trova sulla lunetta del portale centrale. La porta bronzea del portale centrale è infine di Enrico Manfrini (1958) e raffigura la *Glorificazione di Maria*.[12]

Sul sagrato vi sono tarsie marmoree analoghe a quelle del pavimento all'interno. Oggi si tratta di copie degli originali del 1450 di Nastagio di Gaspare, raffiguranti le *Cerimonie dell'Ordinazione*.[13] Sul sagrato si eleva una colonna con alla sommità una scultura raffigurante la Lupa senese [14].

Ghimberga del portale di sinistra

Ghimberga del portale centrale

Ghimberga del portale di destra

Particolare delle statue

Particolare dei capitelli

Il trigramma di Cristo

Il portale bronzeo

Parte superiore

La parte superiore della facciata

La parte superiore della facciata è opera di Camaino di Crescentino (padre del più famoso Tino di Camaino), che vi lavorò tra il 1299 circa e il 1317. Un tempo la paternità del progetto era attribuita a Giovanni di Cecco, che vi avrebbe lavorato dopo il 1376, sulla base di un documento che parlava di lavori "alla Facciata in piazza del Duomo, logia del vescovo", che si pensava si riferissero alla facciata del duomo e invece riferiti alla facciata del Palazzo Vescovile, anch'essa sulla stessa piazza e anch'essa dimora del vescovo.[15] Il ritrovamento di un documento del 1310 che incita alla realizzazione di un mosaico per la cuspide centrale[16] e tre cronache trecentesche precedentemente ignorate, che datano al 1317 il completamento della facciata,[6] hanno chiarito questo aspetto.

Camaino di Crescentino dette alla facciata l'odierno aspetto tricuspidale.[1] Un bellissimo oculo si apre al centro, incorniciato da nicchie gotiche contenenti i busti di *Apostoli* e *Profeti* che rendono omaggio alla *Madonna col Bambino*, identificabile nella nicchia centrale superiore (gli originali sono nel Museo dell'Opera del Duomo).[12] Ai lati due pilastri incorniciano questa struttura e terminano in pinnacoli e quindi in sottilissime guglie, accentuando lo slancio verso l'alto dell'edificio. Lateralmente sono presenti due ordini di loggette, mentre il tutto è sormontato da tre cuspidi dorate. I tre mosaici dorati, che raffigurano da sinistra a destra la *Presentazione di Maria al Tempio*, l'*Incoronazione della Vergine* e *La Natività di Gesù*, furono eseguiti a Venezia nel 1878, su disegno di Alessandro Franchi.[12] L'oculo reca invece una vetrata di Pastorino dei Pastorini (metà del XVI secolo), raffigurante l'*Ultima Cena* e visibile dall'interno.[12]

Nel complesso la facciata superiore è in stile gotico fiorito. Intorno ai primi anni del Trecento, l'architetto senese Lorenzo Maitani iniziò i lavori per la facciata del Duomo di Orvieto, visibilmente influenzata dalla facciata superiore senese. Essendo però tale stile applicato a tutta la facciata, anziché alla sola parte superiore, la facciata della cattedrale orvietana risulta una versione perfezionata della facciata senese. Non è del tutto chiaro chi delle due fece da modello all'altra, ma avendo i lavori di Camaino di Crescentino anticipato di qualche anno quelli di Lorenzo Maitani ed avendo la città di Siena influenza maggiore rispetto a quella di Orvieto, è probabile che sia stata Siena a fare da modello ad Orvieto, piuttosto che viceversa.[1] In ogni caso è evidente a Siena un difetto architettonico, con i pilastri ai lati del rosone che non coincidono con quelli ai lati del portale mediano, nella metà inferiore.[13]

Pinnacolo e loggia di destra

Natività di Gesù

Incoronazione della Vergine

Presentazione di Maria

Il rosone

La statua dell'angelo

Facciata posteriore

La facciata posteriore

L'estremità posteriore della cattedrale, orientata verso nord-est, ha una propria facciata, che costituisce anche il prospetto del battistero di San Giovanni.[17][18]

La facciata è divisa in due ordini sovrapposti da un cornicione decorato, con paramento murario a fasce marmoree bianche e verdi. Nell'ordine inferiore, corrispondente al battistero, si aprono tre portali strombati, ciascuno dei quali è sormontato da una lunetta a tutto sesto chiusa da una vetrata. L'ordine superiore, corrispondente al coro della cattedrale, presenta, in basso, una serie di archetti ciechi pensili, ciascuno dei quali è coronato da una ghimberga; in alto, invece, vi sono tre bifore strombate, anch'esse con ghimberga; la finestra centrale venne tamponata nel XVI secolo per la realizzazione dell'abside.

Il coronamento della facciata è rimasto incompiuto ed è caratterizzato dalla tipica forma a quadruplo spiovente, con paramento murario in intonaco arancione. Al centro, si apre un rosone circolare.

La cupola e i fianchi

Il fianco destro, la cupola e il campanile

La cupola è caratterizzata da due ordini di logge, uno fatto di colonne binate slanciate e archetti a sesto acuto e l'altro di colonne singole più corte ed archetti a sesto ribassato. L'emisfero è fatto in laterizi e coperto da lastre di piombo. Fu completata entro il 1263 con la collocazione sulla cima della mela di rame da parte del Rosso Padellaio. La cima della cupola fu però ricostruita da Barna di Turino nel 1385, prima che nel 1667 fosse costruita la lanterna attuale, per un'altezza globale di 48 metri.

Al fianco sinistro è addossato il Palazzo Arcivescovile, per cui sporge dalla navata della chiesa solo una monofora chiusa. Su questo fianco è presente un Quadrato del Sator [14].

Il fianco destro invece è libero ed è dominato dalle fasce bianche e nere del paramento, spartite dai contrafforti dei pilastri delle navate. Ciascuno è coronato dalla statua di un *Profeta*, copie degli originali trecenteschi custoditi nel museo. Tra i pilastri si aprono quattro finestroni gotici a tabernacolo, affini a quelli dell'abbazia di San Galgano, con restauri del 1898 eseguiti su progetto di Agenore Socini. Sulla crociera, dove si trovano cinque bifore, si apre la Porta del Perdono (o della Riconoscenza), che nella lunetta ha una *Madonna* di Donatello (oggi in copia, originale nel museo) e due imposte bronzee di Vico Consorti fusa a Firenze dalla Fonderia Artistica Ferdinando Marinelli (1946), con pannelli che ricordano le *Consacrazioni della città alla Madonna*.

Il fianco sinistro

La cupola

La lanterna della cupola

Il campanile

La Porta del Perdono

Madonna del Perdono di Donatello

Bifora della navata destra

Il campanile

> 🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Campanile del Duomo di Siena***.

Il campanile è anch'esso in stile romanico, è in fasce di marmo bianco e verde e dotato di sei ordini di finestre, che da monofore (quelle più in basso) diventano esafore (quelle più in alto). Fu completato nel 1313 e raggiunge un'altezza di 77 metri.

Il "Duomo nuovo" e il "Facciatone"

Il Duomo Nuovo e il Facciatone

Nel 1339 si decise di ampliare il Duomo, facendo in modo che l'attuale ne diventasse solo il transetto. Il progetto prevedeva la costruzione di tre nuove navate, con quella centrale che si sarebbe innestata nella chiesa già esistente all'altezza della cupola; inoltre doveva essere costruita una grande abside semicircolare con deambulatorio e cappelle radiali.[19] A causa di vari imprevisti e della peste del 1348, nel 1357 si interruppero i lavori. Ciò che oggi vediamo è il frutto di quegli anni di lavoro ed è chiamato "il Duomo Nuovo". Infatti si riuscì ad innalzare la navata destra e la facciata (popolarmente detta il "Facciatone").[20] Oggi la navata destra, di cinque campate, ospita in parte il Museo dell'Opera del Duomo. Sul lato sinistro invece, in cui si vedono tre arcate con finestroni, fu invece costruito il Palazzo Reale.

Il Facciatone è attribuito a Giovanni d'Agostino, a cui si deve anche il portale laterale ogivale cuspidato del 1345, aperto sulla scalinata di piazza San Giovanni. Nella lunetta il *Redentore benedicente* è oggi un calco che sostituisce l'originale nel Museo dell'Opera.

Le campate quarta e quinta della navata di destra

Capitello scolpito

Interno del Facciatone

Esterno del Facciatone

Il portale laterale

La lunetta del portale

Interno

Interno

L'interno ha un'aula divisa in tre navate da pilastri polistili, con un transetto diviso in due navate (quattro se si considerano anche le cappelle) e un profondo coro; misura 89,4 m in lunghezza, 24,37 di larghezza alle navate e 54,48 alla crociera.[21] La crociera del transetto è costituita da un esagono sormontato dall'audace cupola a base dodecagonale (fra le più grandi all'epoca della costruzione). La pianta è divisa in numerose campate divise (quadrate nelle navate laterali e rettangolari in quella centrale, come le cattedrali gotiche francesi) dai pilastri e scandite da leggerissimi archi a tutto sesto. Le volte sono a crociera in tutte le navate, decorate da un azzurro stellato.[21] Il claristorio è molto alto, decorato da archi a sesto acuto e dotato da raffinate e traforate trifore (bifore nel transetto) che illuminano tutto l'interno. Due magnifici rosoni sono presenti in controfacciata e sul coro. All'esterno, quattro grandi contrafforti respingono la spinta verso il basso delle volte del coro. Tutta la

struttura interna è dominata dalla bicromia bianca e nera, riferimento ai colori dello stemma di Siena, creando un ricercato effetto chiaroscurale.

Navata centrale

Scorcio della navata centrale verso la controfacciata

La navata centrale e il coro sono sormontati da una cornice aggettante sovrastante una serie di 171 busti di papi, realizzati da artisti non identificati tra il 1497 e il 1502.[22] La lista inizia con san Pietro, primo papa a destra del busto di Cristo al centro della parete di fondo del coro; prosegue in senso orario con la successione cronologica dei pontefici e termina con il 171º papa, ovvero Lucio III pontefice dal 1181 al 1185, visibile a sinistra del busto di Cristo. La serie doveva in realtà concludersi con Alessandro III (1159-1181), papa senese che consacrò, secondo tradizione, il duomo nel 1179; tuttavia la necessità di togliere papa Giovanni VIII, che si confondeva con la leggendaria ed imbarazzante figura della papessa Giovanna, impose lo slittamento di tutti i papi successivi di un'unità e l'aggiunta di un nuovo pontefice.[22] Sebbene i busti rappresentino opere mediocri, la serie è spettacolare per la sua lunghezza e completezza.

Busti dei papi e degli imperatori

Al di sotto dei papi, negli sguanci degli archi, si trovano a intervalli regolari trentasei busti di imperatori, scolpiti nel XVI secolo in due tempi, tra il 1503 e il 1506 (navata centrale e cupola) e tra il 1568 e il 1571 (coro).[22] A differenza dei papi, le didascalie sono qui mancanti, rendendo impossibile l'identificazione degli imperatori. Il motivo che spinse l'opera del duomo ad includere i busti di queste figure non ecclesiastiche in un edificio religioso è tuttora oggetto di discussione, probabilmente un omaggio alla tradizione ghibellina della città.[22]

Di grande interesse sono i numerosi capitelli istoriati dislocati in tutta la chiesa al termine dei pilastri. Molti di quelli nella navata centrale sono ritenuti oggi opera di Nicola Pisano o della sua scuola (1263-1280 circa), sebbene altri sono di più incerta attribuzione e probabilmente opere più antiche o di artisti meno capaci.[23] I capitelli del coro sono ritenuti invece in gran parte opera di Giovanni di Agostino (1340-1357 circa).[23]

Sugli ultimi due pilastri si trovano addossate due antenne, secondo la tradizione, già sul carroccio senese alla battaglia di Montaperti nel 1260.[24] Data la loro importante lunghezza, oltre i 16 metri, sembrano essere stati, più verosimilmente, i costituenti di un solo pennone di albero di una nave del XVI secolo. Forse addirittura di una imbarcazione ottomana o cristiana presente nella famosa Battaglia di Lepanto del 7 ottobre 1571.

Controfacciata

In controfacciata è presente un complesso marmoreo che incornicia il portale principale e che fu allestito nel XVII secolo ai tempi una ristrutturazione voluta dal papa senese Alessandro VII.[25] Il complesso utilizza materiale quattrocentesco di reimpiego e solo il coronamento è del periodo. Le colonne laterali, compiute entro il 1483, provengono dall'altare della cappella smantellata dedicata ai santi Quattro Coronati (situata nella prima campata della navata di sinistra) e sono opera di Antonio Federighi e Giovanni di Stefano, capomastri che si succedettero in questo ruolo intorno al 1480; esse presentano una ricca decorazione a rilievo che vede alternarsi a girali d'acanto animali e putti.[25] I sei pannelli scolpiti che si trovano sui basamenti delle colonne (uno è una copia) e i quattro che si trovano in alto, raffiguranti tutti scene della *Vita*

della Madonna, sono nove dei ventidue pannelli scolpiti da Urbano da Cortona nel 1450-1460 circa e reimpiegati dalla distrutta cappella della Madonna delle Grazie.[26] Infine, le quattro lastre scolpite sopra l'architrave raffiguranti scene della *Vita di sant'Ansano* sono opera di un anonimo artista della cerchia di Antonio Federighi (1477-1478); anch'esse furono riutilizzate, precisamente dall'altare del santo omonimo che si trovava in uno dei 4 angoli della crociera del Duomo, poi smantellato.[27]

Controfacciata

Più incertezza c'è invece intorno alle sei figure che si trovano sulle mensole interne dei tre portali, realizzate da un misterioso artista di ispirazione gotica francese. I portali laterali, non sono in asse con le navate laterali: si tratta di uno dei fini accorgimenti di Giovanni Pisano per bilanciare l'aspetto della facciata.[24]

Rosone con l'*Ultima Cena*

Il rosone è chiuso da una grande vetrata raffigurante l'*Ultima Cena*, opera di Pastorino de' Pastorini che la realizzò nel 1549, forse su cartone di Perin del Vaga.[24]

Ai lati, sempre in controfacciata, sono raffigurati i papi Marcello II e Paolo V; inizialmente scolpiti da Domenico Cafaggi per volere del rettore Giugurta Tommasi per rappresentare i primi due papi senesi Alessandro III (1591) e Pio II (1592), furono successivamente convertiti in altri papi per aggiunta delle barbe, ad opera della bottega della famiglia Mazzuoli (anni ottanta del Seicento).[28] È presumibile che questo fu fatto per non oscurare il programma di rappresentazione di tutti i papi senesi con nuovi monumenti commemorativi che si stava compiendo in quegli anni..

Acquasantiere di Antonio Federighi

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquasantiere del Duomo di Siena****.*

All'inizio della navata centrale, nei pressi della prima coppia di pilastri, si trovano due acquasantiere in marmo bianco di Carrara, pregevole opera di Antonio Federighi databili tra il 1458 e il 1467, al tempo in cui lo scultore era capomastro dell'Opera del Duomo.[29] Sono tra le opere più pregiate del Duomo, nonché dell'intero Quattrocento senese, con un complesso significato allegorico che risulta comprensibile analizzando le due opere come un tutt'uno: l'acquasantiera di destra esprime la caduta dell'uomo che con il peccato originale è precipitato dalla grazia di Dio (espressa dalla fascia alta della vasca con teste di cherubini e delfini e festoni di frutta) alla condizione di prigionia del mondo materiale (raffigurata dalle figure umane imprigionate). L'acquasantiera di sinistra mostra il riscatto dell'uomo che anche in terra può trovare i segni della grazia di Dio (i festoni a livello della base) e grazie alla spinta dei delfini (simboli del Cristo redentore) tornare in alto, dove aquile con le ali spiegate (simboli di salvezza e per di più avendo

sconfitto il demonio simboleggiato dalla serpe che afferrano con i loro artigli) conducono di nuovo alla fascia paradisiaca di partenza. La salvezza è data dal Cristo redentore ed è mediata dal tergersi del visitatore con l'acquasanta, offerta appunto dalle due vasche.

Acquasantiera

Cupola

La cupola e la base esagonale

La decorazione interna della cupola con cassettoni a fondo blu e stelle in rame dorato risale agli anni 1481-1494.[30] Le sei statue in stucco dorato sotto i pennacchi della cupola raffigurano i sei santi senesi *Ansano*, *Savino*, *Crescenzio*, *Vittore*, *Caterina da Siena* e *Bernardino*.[30] Sono opera non eccelsa di Giovanni di Stefano e risalgono allo stesso periodo, così come i due angeli che si trovano esternamente alla cupola sull'arco trionfale (la doratura è un'aggiunta settecentesca in quanto le statue erano originariamente in stucco bianco).[30] Le pitture a monocromo di patriarchi e profeti che si trovano numerose tra le colonnine furono fatte verso il 1481 da vari artisti, tra cui Guidoccio Cozzarelli, Bastiano di Francesco, Benvenuto di Giovanni, e Pellegrino di Mariano.[24][30] La lanterna è invece del 1666 e fu progettata da Gian Lorenzo Bernini; la volta della lanterna raffigura la colomba dello Spirito Santo e fu intagliata dal fiammingo Cornelius Talboom, mentre l'ampia cornice dorata intorno all'oculo della lanterna è invece opera dei lombardi Andrea Ferrari e Pietro Cremoni.[30] Il restauro della lanterna risale al 1891: collocandosi esattamente sotto di essa si nota un'asimmetria nella calotta.[24] Al di sopra delle quattro arcate minori poste alla base della cupola, si aprono altrettante trifore con vetrate policrome raffiguranti gli *Apostoli*, realizzate nel 1886 da Ulisse De Matteis, che danno su ambienti sottotetto.[31]

Sull'arco trionfale, sopra gli angeli dorati e addossate alle colonnine binate, si trovano cinque piccole statue in marmo raffiguranti i santi senesi *Ansano, Savino, Crescenzio e Bartolomeo* e la personificazione della *Carità*; sono opera di artisti anonimi del primo decennio del XIV secolo.[32]

Interno della cupola

Interno della lanterna

San Bernardino

Statue dei pennacchi e pitture del tamburo

L'arco trionfale

Vetrate policrome

Navata sinistra

Anticamente gli altari laterali del duomo contenevano un eccezionale ciclo di storie mariane che completavano la grandiosa pala d'altare con la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna. Si trattava di capolavori dei maggiori artisti senesi del Trecento (Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Sassetta...), che, nel frattempo sostituite nel XVII secolo, vennero disperse nel Settecento.

Sul primo altare si trova la pala con i *Santi Quattro Coronati* di Francesco Trevisani, autore anche della pala del successivo altare, il *Cristo coi santi Giacomo e Filippo* (1687). Il terzo è invece decorato da un'*Adorazione dei Magi* di Pietro Sorri (1588).

La navata sinistra vista dal lato opposto

Quattro Santi Coronati di Francesco Trevisani

Cristo coi santi Giacomo e Filippo di Francesco Trevisani

Adorazione dei Magi di Pietro Sorri

Altare Piccolomini

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Altare Piccolomini***.

L'altare Piccolomini

Situato lungo la navata sinistra, fu commissionato ad Andrea Bregno dal cardinale arcivescovo di Siena Francesco Todeschini Piccolomini, poi papa Pio III per meno di un mese nel 1503.[33] Lo scopo era di dedicare una grandiosa opera artistica allo zio papa Pio II, celebrando contemporaneamente la presenza politica e culturale della famiglia Piccolomini a Siena.

Andrea Bregno realizzò l'altare in marmo di Carrara fra il 1481 e il 1485, lasciando tuttavia l'opera priva delle 16 statue e dell'altare centrale, come da contratto, avendo intorno al 1486 subito un tracollo fisico e di ispirazione artistica.[33] L'altare centrale marmoreo fu comunque fatto dalla sua bottega negli anni successivi. Il cardinale Francesco Todeschini Piccolomini cercò a lungo artisti che potessero completare l'opera, imbattendosi in Pietro Torrigiani; questi però realizzò solo il *San Francesco* in alto a sinistra, prima di una brusca interruzione dei lavori, probabilmente per il malcontento di una delle due parti.[33] Nel 1501 il cardinale commissionò quindi il completamento ad un giovane Michelangelo, che fra il 1501 e il 1504 realizzò quattro statue per le nicchie inferiori: *San Pietro* e *San Pio* a sinistra, *San Paolo* e *San Gregorio Magno* a destra.[33] Ma Michelangelo era in rapida ascesa e cominciò a ricevere richieste ben più importanti, come il David fiorentino. Anche lui quindi abbandonò il progetto lasciando l'altare per sempre incompiuto.

Nella nicchia in alto vi è una *Madonna con il Bambino* considerata oggi, dopo un'iniziale attribuzione ad un giovane Jacopo della Quercia, opera di Giovanni di Cecco (1371 circa).[33]

La pala d'altare dipinta che rappresenta la *Madonna che allatta* è di Paolo di Giovanni Fei (1385 circa).[33]

L'altare

Madonna col Bambino di Paolo di Giovanni Fei

La parte superiore

San Francesco di Pietro Torrigiani

San Pietro di Michelangelo

San Pio di Michelangelo

San Paolo di Michelangelo

San Gregorio di Michelangelo

Libreria Piccolomini

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Libreria Piccolomini****.*

Libreria Piccolomini

Subito dopo l'Altare Piccolomini si trova la Libreria Piccolomini.[34] Fu fatta costruire nel 1492 dall'arcivescovo di Siena, cardinale Francesco Todeschini Piccolomini (poi papa Pio III) per custodire il ricchissimo patrimonio librario raccolto dallo zio papa Pio II. Si trova lungo la navata sinistra, prima del transetto, e venne ricavata da alcuni ambienti della canonica. Non ospitò mai i libri per i quali era stata creata.[35]

È preceduta da un prospetto marmoreo di Lorenzo di Mariano, detto Il Marrina (1497 circa), alla sinistra del quale è collocato un monumento commemorativo sormontato da un *Cristo risorto tra due angeli*, voluto da Francesco Bandini Piccolomini per il fratello Bandino e il nipote Germanico, morti rispettivamente nel 1521 e 1569 (autore e data sono ignoti). Al di sopra del prospetto si trova invece l'*Incoronazione di Pio III*, affresco voluto dagli eredi del Papa che morì nel 1503 dopo soli 26 giorni dall'elezione a Pontefice e dipinto nel 1504 da Pinturicchio.[35]

L'interno venne affrescato dal Pinturicchio, che vi lavorò in due riprese: ad una prima fase che va dal 1502 al 1503, e che fu interrotta dalla morte del committente Pio III sopraggiunta appunto nel 1503, seguì un'altra fase, tra il 1505 e il 1507. Gli affreschi descrivono avvenimenti della vita di papa Pio II. Contiene numerosi pregevoli *antifonari* miniati da Liberale da Verona e Girolamo da Cremona (seconda metà del XV secolo) e il gruppo marmoreo delle *Tre grazie*, acquistate a Roma dal committente e ritenuta copia romana di un'opera ellenistica.[35]

Monumento a Bandino e Germanico Piccolomini

Prospetto del Marrina

Incoronazione di Pio III del Pinturicchio

La volta

Particolare del pavimento

Le *Tre grazie*

Stemma Piccolomini

Navata destra

Il primo altare della navata destra contiene una pala con *San Gaetano* di Domenico Maria Canuti, seguito al secondo dall'*Estasi di san Girolamo* di Annibale Mazzuoli (1671), al terzo dall'*Estasi di san Francesco di Sales* di Raffaello Vanni (1654), e al quarto dallo *Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena* di Pier Dandini.[24][36]

Poco più avanti si trova, ormai sul finire della navata, la porticina che conduce al campanile. Sopra questa si trovano i frammenti rimontati della Tomba del vescovo di Pienza Tommaso del Testa Piccolomini, opera di Neroccio di Bartolomeo de' Landi scolpita nel 1485 in soli sei mesi.[24][37] Ai lati si trovano 6 delle 22 scene della serie di Urbano da Cortona (1450-1460 circa), già nella cappella delle Grazie e molte delle quali collocate oggi sulla facciata o in controfacciata, come detto sopra.

Nei pressi si trova un'acquasantiera gotica della prima metà del Trecento, di ignoto artista.[38]

San Gaetano di Domenico Maria Canuti

Estasi di san Girolamo di Annibale Mazzuoli

Estasi di san Francesco di Sales di Raffaello Vanni

Sposalizio mistico di santa Caterina di Pier Dandini

Altare di Santa Caterina da Siena

Tomba di Tommaso del Testa Piccolomini di Neroccio di Bartolomeo de' Landi

Scene della vita della Madonna di Urbano da Cortona

Scene della vita della Madonna di Urbano da Cortona

Transetto sinistro

Veduta del transetto sinistro dal tamburo della cupola

Nel transetto sinistro, a due navate, davanti alla cappella del Battista, si trova il monumento sepolcrale in memoria di Fra' Marc'Antonio Zondadari (1658-1722), Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta, che fu sepolto sull'isola, ma il cui cuore, secondo sue volontà testamentarie, fu portato nel Duomo di Siena.[39] Fu scolpito nel 1723-1726 da Giuseppe Mazzuoli e, morto questi, terminato dal nipote Bartolomeo.[39] La statua ritrae il cavaliere inginocchiato in direzione della cappella del Battista, cui i cavalieri di Malta erano devoti, ma allo stesso tempo voltato in direzione opposta in modo da rivolgersi ai senesi. Il cuore è contenuto nell'involucro marmoreo sottostante, mentre sopra troviamo lo scudo araldico del cavaliere, i trofei di guerra e due angeli che sorreggono i simboli dell'Ordine.[39]

A destra del portale di ingresso della cappella di San Giovanni Battista, proprio sopra la porta di accesso alle stanze in cui è conservata la reliquia del Braccio del Precursore, si trova il busto raffigurante Pietro Gambagini Galletti, un rettore dell'Opera della Metropolitana del XIX secolo che restò in carica per ben 30 anni, e che alla sua morte, sopraggiunta nel 1864, lasciò tutto il suo patrimonio all'Opera.[40] Il rettore successivo

volle commemorarne la figura commissionando l'opera a Tito Sarrocchi e preoccupandosi di precisare che il busto era stato realizzato con fondi distinti dal lascito testamentario del defunto, che oltretutto non aveva lasciato alcuna disposizione al riguardo.[40] Il busto venne realizzato nel 1869, cinque anni dopo la morte del rettore.[40]

Nel transetto si trovano anche le statue di due papi senesi, che fanno pendant con altrettante nel transetto destro. Si tratta di *Pio II* (in carica dal 1458 al 1464) e *Pio III* (in carica nel 1503 per soli 26 giorni).[41] Furono commissionate dalla Congregazione di San Pietro e scolpite rispettivamente da Giuseppe Mazzuoli (1692-1695) e Pietro Balestra (1703-1706); quest'ultima è decisamente la statua più mediocre del ciclo.[41]

Il primo altare presenta la *Madonna coi santi Pietro e Paolo*, tela avviata dal veneziano Salvatore Fontana e terminata da Raffaello Vanni.[42] Davanti ad esso, nel pavimento, vi è la *lastra tombale del canonico Viva di Via di ser Ghino* (1468), con decorazione a graffito analoga a quella della lastra tombale di Carlo Bartali, sebbene semplificata.[43]

Ad adornare l'altare della Congregazione di San Pietro, il secondo, si trova invece un Crocifisso in legno policromo che fu ritenuto erroneamente a lungo quello portato in processione dai senesi alla vigilia della battaglia di Montaperti e sul carroccio il giorno della stessa battaglia (4 settembre 1260) e che i senesi considerarono sempre il motivo di quella vittoria sui fiorentini.[44] In realtà il crocifisso è opera non eccelsa di un artista non identificato della metà del XIV secolo, caratterizzato da forme rigide ed eccessiva frontalità.[44] Il rilievo in stucco bianco che lo accompagna risale all'inizio del Settecento ed è attribuibile, non senza incertezze, alla bottega di Giuseppe Mazzuoli o dei suoi successori; raffigura i due *Dolenti* (la *Madonna* e *San Giovanni Evangelista*), *Maria Maddalena inginocchiata* e una nube di *angeli* e *cherubini*.[44]

Interno del transetto

Monumento a Marc'Antonio Zondadari di Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli

Monumento a Pietro Gambagini Galletti di Tito Sarrocchi

Monumento a Pio II di Giuseppe Mazzuoli

Monumento a Pio III di Pietro Balestra

Madonna coi santi Pietro e Paolo di Salvatore Fontana e Raffaello Vanni

Crocifisso quattrocentesco

Lastra tombale del canonico Vivo di Viva

Cappella di San Giovanni Battista

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cappella di San Giovanni Battista (Siena)***.

Nel transetto sinistro del duomo, si trova la cappella di San Giovanni Battista, adibita a conservare la preziosa reliquia del Santo Precursore.

In stile rinascimentale, venne disegnata da Giovanni di Stefano. Iniziata nel 1482 per custodire la reliquia del braccio destro di san Giovanni Battista donata alla Città di Siena da papa Pio II, venne affrescata nel 1504-1505 da Pinturicchio, su commissione di Alberto Aringhieri, Rettore dell'Opera della Metropolitana.

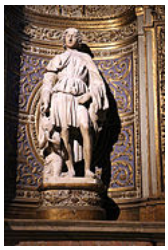
La cappella è a pianta circolare ed è coperta da una cupola semisferica, priva di tamburo e con lanterna; la calotta presenta un ricco apparato decorativo in stucco, realizzato tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. L'ambiente è privo di altare e all'interno di esso si trova un pozzetto per la conservazione dell'acqua battesimale, opera di Antonio Federighi (1465-1468).[45]

Le pareti sono suddivise in tre fasce decorative. Quella inferiore, interamente in marmo, presenta lo stemma Chigi e quello dell'Opera della Metropolitana. Le due fasce superiori, invece, sono decorate con affreschi, alcuni dei quali opera di Francesco Rustici, altri del Pinturicchio; tra quest'ultimi, *Scene della vita del Battista*, in parte rimaneggiati, il *Committente inginocchiato* e un *Cavaliere inginocchiato*, probabilmente il committente da giovane. Entro tre nicchie si trovano altrettante statue: le due laterali sono in marmo e raffigurano *Sant'Ansano* (a destra), di Giovanni di Stefano (1485-1487), e *Santa Caterina d'Alessandria*, di Neroccio di Bartolomeo de' Landi (a partire dal 1487).[45] Nella nicchia centrale, vi è la celebre statua bronzea di *San Giovanni Battista*, scolpita da Donatello nel 1455 e qui posta solo successivamente.[45]

La cappella di San Giovanni Battista

San Giovanni Battista di Donatello

Il pozzetto per l'acqua battesimale di Antonio Federighi



Sant'Ansano di Giovanni di Stefano

Santa Caterina d'Alessandria di Neroccio di Bartolomeo de' Landi

Committente inginocchiato di Pinturicchio

Decollazione del Battista di Francesco Rustici

Cappella di Sant'Ansano

La cappella dedicata a sant'Ansano si trova nel transetto sinistro, vicino all'ingresso della sagrestia. Fu fatta costruire dal Rettore dell'Opera della Metropolitana Giugurta Tommasi, a partire dal 1590 circa. Sull'altare è esposto un reliquiario con ciò che resta del corpo di sant'Ansano, martire e patrono di Siena, la cui festa ricorre il 1º dicembre.

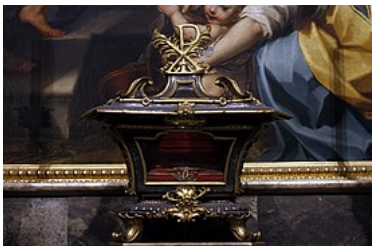
La tela sull'altare è di Francesco Vanni (1593-1596), raffigura *Sant'Ansano che battezza i senesi* ed è una delle tele più preziose del Duomo.[46] Per questo altare era stata dipinta la celeberrima *Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita* di Simone Martini oggi agli Uffizi.

Sant'Ansano che battezza i senesi di Francesco Vanni

A sinistra si trova il monumento funerario pensile del cardinale senese Riccardo Petroni (nato intorno al 1250 e nominato cardinale di Sant'Eustachio il 4 dicembre 1298 da Bonifacio VIII), scolpito da Tino di Camaino negli anni immediatamente successivi alla morte del cardinale, sopraggiunta a Genova nel 1314, quando il corpo del prelato fu qui traslato solennemente dalla sua famiglia.[47] Il monumento si trovava in questo sito, sopra un altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria di patronato della famiglia Petroni, al momento in cui il rettore Tommasi soppresse, con il consenso della stessa famiglia Petroni, l'altare preesistente e dette inizio alla costruzione della cappella attuale alla fine del Cinquecento, inglobando quindi il monumento sepolcrale pensile.[47] Il monumento, che è uno dei gioielli della scultura trecentesca e il prototipo di una tipologia di monumenti funerari dello scultore che diverrà assai popolare, si trova nella collocazione attuale da una ricostruzione del 1951.[47] Su una base di mensole quattro cariatidi angeliche reggono il sarcofago del cardinale, adorno di rilievi; più in alto la figura del defunto è scolpita adagiata su un catafalco, tra angeli e sormontata da un tabernacolo con la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo*.[42]

Non meno pregiata, infine, la lastra tombale bronzea di Donatello in onore del vescovo di Grosseto Giovanni Pecci (1426), la prima e più celebre delle quattro lastre tombali terragne, tutte quattrocentesche, che si trovano in Duomo.[42] Si tratta di una finissima opera a stiacciato che, sebbene consunta, mostra ancora le sottigliezze prospettiche dell'artista per adattare la rappresentazione al punto di vista privilegiato dello spettatore. Sul pavimento si trova anche una pietra tombale graffita del 1468.[42]

La cappella nella *Messa di Sant'Antonio Abate* del Maestro dell'Osservanza (1440 circa)



Reliquie di Sant'Ansano

Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita di Simone Martini

Monumento funebre di Riccardo Petroni di Tino di Camaino

Lastra tombale di Giovanni Pecci di Donatello

Particolare della lastra tombale

Vetrata

Transetto destro

Anche il transetto destro ha una doppia navata. Qui si trovano le statue di altri due papi senesi: *Alessandro VII*, scolpita da Antonio Raggi su disegno di Gian Lorenzo Bernini (1661-1663) e di *Alessandro III* di Melchiorre Cafà ed Ercole Ferrata (1665-1674).[48] La prima fu commissionata dal Rettore dell'Opera della Metropolitana, mentre la seconda venne commissionata dal papa in carica Alessandro VII, per onorare la memoria del suo antico predecessore e omonimo.[48] Nella statua berniniana bellissima è la raffigurazione della precaria costituzione fisica di un papa che comunque non rinuncia all'incarico conferitogli e con pia severità alza il braccio destro in segno di saluto, spostando a fatica il manto che quasi lo fa scomparire.[48]

A ridosso della parete del campanile alla destra della cappella della Madonna del Voto, sotto la cantoria, si trova un *Crocifisso* di Massimo Lippi, moderna scultura realizzata nel 1990.[49] Al di fuori della cappella sono molte le donazioni offerte alla *Madonna del Voto*, una parte delle quali è oggi anche al Museo dell'Opera del Duomo. Un primo gruppo di oggetti sono raccolti all'interno di una vetrina alla sinistra dell'entrata e altri sono appesi sulla parte che rimane a destra rispetto all'entrata. Spicca anche il monumento commemorativo raffigurante il poeta Bernardino Perfetti che offre alla Madonna, come da sue volontà testamentarie, la corona conferitagli in vita in Campidoglio a Roma come riconoscimento della sua arte

Veduta del transetto destro dal tamburo della cupola

poetica.[50] Il monumento, scolpito in marmo con la sola eccezione della corona bronzea, è opera di Bartolomeo Mazzuoli e del nipote Giuseppe Maria Mazzuoli, che vi lavorarono tra il 1747 (anno di morte del poeta) e il 1750.[50]

Sulla stessa parete, su una propria cantoria lignea, si trova l'organo a canne Agati-Tronci *opus 1156*, costruito nel 1894 riutilizzando parte del materiale di un precedente strumento del 1672.[51] L'organo, restaurato nel 1977 dalla ditta Anselmi-Tamburini e suonabile anche dalla consolle dell'organo maggiore, è a trasmissione meccanica ed ha un'unica tastiera di 56 note con prima ottava cromatica estesa e pedaliera di 12 note. La cassa, seicentesca, presenta una mostra composta da 35 canne di principale in tre campi con profilo a serliana. La cassa è sormontata da un baldacchino.[52]

Davanti all'*Alessandro VII* si trova la *pietra tombale del vescovo Carlo Bartoli*, morto nel 1444, un graffito eseguito da Antonio Federighi e Giuliano di Como su disegno di Pietro di Tommaso del Minella;[53] nell'altra campata, invece, la *pietra tombale del canonico Francesco Tolomei* (anni 1430).[54] L'altare sinistro è decorato dal *San Crescenzio* dipinto da Luigi Mussini (1867) e quello destro dalla *Predica di san Bernardino* di Mattia Preti.[55]

Monumento ad Alessandro VII di Antonio Raggi

Monumento ad Alessandro III di Melchiorre Cafà ed Ercole Ferrata

Monumento a Bernardino Perfetti di Bartolomeo e Giuseppe Maria Mazzuoli

Lastra tombale di Carlo Bartoli

Lastra tombale di Francesco Tolomei

L'organo a canne

Altare di San Crescenzio

Predica di san Bernardino di Mattia Preti

Cappella della Madonna del Voto

La Cappella della Madonna del Voto, o Pontificia Cappella Chigiana, si trova in posizione simmetrica a quella della cappella di San Giovanni Battista. Fu fatta costruire dal papa senese Alessandro VII tra il 1659 e il 1662 per accogliere la tavola della *Madonna del Voto*, attribuita a Dietisalvi di Speme (1267 circa)[56], l'immagine sacra più cara ai Senesi e venerata col titolo di *Advocata Senensium*. La cappella fu costruita in stile barocco dal tedesco Giovan Paolo Schor, su disegno di Gian Lorenzo Bernini. Si tratta di una rotonda con tamburo e cupola decorata da dorature, marmi, bronzi e stucchi.[57]

La cappella della Madonna del Voto

Opere di valore sono le statue di *Santa Maria Maddalena* e *San Girolamo*, realizzate entrambe dal Bernini e collocate nelle due nicchie ai lati dell'uscita. Le altre due statue ai lati dell'altare raffigurano *San Bernardino* e *Santa Caterina da Siena* e sono, rispettivamente, di Antonio Raggi e Ercole Ferrata.[55]

I quattro riquadri scolpiti a bassorilievo sopra le statue sono di altrettanti artisti del Settecento e raffigurano *Scene della vita di Maria*:[58] spicca, sopra la *Maddalena*, la *Presentazione al Tempio* di Pietro Bracci; i restanti sono la *Natività di Maria* di Carlo Marchionni, la *Visitazione* di Filippo Valle e il *Transito della Vergine* di Giovanni Battista Maini. Sopra la mensa d'altare si trova, sorretta da angeli di bronzo dorato di Ercole Ferrata su fondo di lapislazzuli, la tavola duecentesa della *Madonna col Bambino* per la quale la cappella fu fatta costruire. Si tratta di un frammento di una più grande opera eseguita da Dietisalvi di Speme,[59] a ricordo del voto fatto dai senesi alla vigilia della famosa battaglia di Montaperti (4 settembre 1260). Sulla parete sinistra si trova la *Visitazione* di Carlo Maratta e su quella opposta il mosaico con la *Fuga in Egitto*, su cartone dello stesso autore.[55]

La cappella è rimasta proprietà e patronato dei discendenti della nobile famiglia senese Chigi fino alla fine del Novecento, quando fu ceduta al Capitolo Metropolitano.

Interno della cupola

L'altare

Madonna del Voto

San Girolamo di Gian Lorenzo Bernini

Santa Caterina da Siena di Ercole Ferrata

Presentazione di Maria di Pietro Bracci

Visitazione di Carlo Maratta

Fuga in Egitto su cartone di Carlo Maratta

Cappella del Santissimo Sacramento

Adorazione dei pastori di Alessandro Casolani

Situata all'angolo tra il transetto destro e il presbiterio, in posizione corrispondente rispetto alla Cappella di Sant'Ansano, la Cappella del Santissimo Sacramento occupa una campata. La pala dell'altare è una tela raffigurante l'*Adorazione dei pastori* di Alessandro Casolani (1594-1596).[60]

Murate sul fianco destro della cappella si trovano cinque pannelli scolpiti a bassorilievo provenienti dallo scomparso Pergamo delle Prediche (1423-1426) e raffiguranti i *Quattro Evangelisti* e, al centro, *San Paolo*; i primi due pannelli sono di Giovanni da Imola, mentre i restanti tre, di qualità inferiore, sono di Giovanni di Turino, subentrato al primo per la sua scomparsa.[61]

Pannelli dal Pergamo delle Prediche

San Marco evangelista di Giovanni da Imola

San Luca evangelista di Giovanni da Imola

San Paolo di Giovanni di Turino

San Matteo evangelista di Giovanni di Turino

San Giovanni evangelista di Giovanni di Turino

Coro e abside

Fino al 1506 abside e coro erano privi di affreschi e di stalli lignei e l'altare maggiore era occupato dalla Maestà di Duccio di Buoninsegna, oggi in parte esposta nel vicino Museo dell'Opera del Duomo.[62][63] Nel 1506 l'operaio a capo dell'Opera del Duomo, Pandolfo Petrucci, dette inizio ad un complesso processo di rinnovamento della zona terminale della chiesa, processo poi continuato dal successore Francesco Tolomei in poi. Il coro ligneo fu spostato da sotto la cupola alla posizione odierna, mentre nel 1532 venne collocato

nella posizione attuale il pulpito di Nicola Pisano. Negli anni trenta dello stesso secolo venne rifatto anche l'altare maggiore. Nel 1535-1544 venne affrescata l'abside, mentre nel secolo successivo, precisamente nel 1608-1611, venne affrescato l'intero coro.

Il coro e l'abside

Le otto statue bronzee (quattro per lato) che adornano i pilastri del coro sono l'ultima opera, nonché unica opera scultorea certa, del pittore Domenico Beccafumi. Furono scolpite tra il 1547 e il 1551, anno della sua morte, e raffigurano *Angeli cerofori*.[64]

Sulle pareti della penultima campata delle due navate laterali, ai lati del presbiterio, si fronteggiano due cantorie: quella a sinistra disegnata dal Riccio (1550) e quella a destra di Antonio di Neri Barili. Esse sono in legno ed entrambe poggiano su mensole lignee. La cantoria di destra possiede una balaustra con il coronamento sorretto da gruppi di tre colonnine alternati a pilastrini. La cantoria di sinistra, invece, presenta un parapetto pieno decorato con bassorilievi entro riquadri. Esso è sormontato da un'elaborata grata scolpita. Al Riccio si devono anche il disegno della cattedra arcivescovile[65] (1567, eseguito però all'inizio del XX secolo), del leggio dietro l'altare e della residenza.

Le due monofore ogivali del coro (situate, contrapposte, nell'ultima campata delle navate laterali) presentano interamente una profonda strombatura di forma rettangolare riccamente decorata con bassorilievi in stucco realizzati nel 1609-1610 da Salvatore e Francesco Berni.[66]

Pulpito di Nicola Pisano

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Pulpito del Duomo di Siena****.*

Il pulpito (o ambone) del Duomo di Siena fu realizzato da Nicola Pisano in un periodo compreso tra il 1265 e il 1268.[67] È uno dei gioielli del Duomo, nonché una delle opere scultoree più importanti dell'arte del Duecento italiano. Presenta una pianta ottagonale e una struttura architettonica mossa e articolata con rilievi vari e statuine a tutto tondo al posto delle colonne ai vertici.

Pulpito di Nicola Pisano

Quattro delle otto colonne agli spigoli poggiano su leoni stilofori, mentre quella centrale su uno zoccolo ottagonale adornato di figure che rappresentano le *arti liberali* e la *filosofia*. Gli archi sono a tutto sesto trilobati e sopra i capitelli ci sono figure marmoree che rappresentano le *virtù teologali cardinali* e la *logica*. Sugli sguanci degli archi troviamo profeti ed evangelisti. Le scene rappresentate sui pannelli principali sono:

- *Visitazione e Natività*
- *Adorazione dei Magi*
- *Presentazione al Tempio e Fuga in Egitto*
- *Strage degli Innocenti*
- *Crocifissione*
- *Giudizio Universale, gli Eletti*
- *Giudizio Universale, i Dannati*

Sugli spigoli ci sono figure che sporgono maggiormente rispetto alle figure dei pannelli. Si noti ad esempio la figura del Cristo Giudice tra i due pannelli del *Giudizio Universale*, oppure il *tetramorfo* con i simboli dei quattro evangelisti.

La scala e il ponte di accesso furono scolpiti da Bernardino di Giacomo nel 1536-1539, su probabile disegno di Baldassarre Peruzzi antecedente l'anno della sua morte (1536).[68]

Il retro con la scala

Visitazione e Natività (a sinistra) e *Adorazione dei Magi* (a destra)

Presentazione al Tempio e Fuga in Egitto (a sinistra) e *Crocifissione* (a destra)

Giudizio universale: eletti (a sinistra) e dannati (a destra)

Leone stiloforo

Affreschi del coro

Affreschi dell'abside

Il catino absidale e la parte sottostante sono affrescate da Domenico Beccafumi (1535-1544), opere restaurate e spesso ridipinte nel corso dei lavori del 1812.[62] Prima del terremoto del 1798 raffiguravano l'*Ascensione di Cristo in mezzo ad una Gloria di Angeli* (catino absidale), una *Madonna tra i Santi Pietro e Paolo* (al centro) e *Cinque Apostoli ed un Angelo* negli scomparti laterali. Con il terremoto l'*Ascensione* diventò l'*Adorazione del S Sacramento* ad opera di Francesco Mazzuoli, mentre l'affresco centrale venne rimpiazzato con la pala d'altare raffigurante l'*Assunzione della Vergine* che Bartolomeo Cesi aveva dipinto a partire dal 1593 per la vicina Certosa di Maggiano. Oltre ad interrompere l'unità stilistica della zona absidale, la pala del Cesi raddoppia le figure degli apostoli del Beccafumi ai lati, nonché il tema dell'*Assunzione di Duccio* di Buoninsegna posta nella vetrata circolare in alto.[62] Gli affreschi del Beccafumi non furono apprezzati dai contemporanei per la loro bassa qualità figurativa e per i colori smorti; la critica moderna ne apprezza però la forza espressiva, la compattezza dell'impostazione e la differenziazione delle figure.[62]

I due grandi affreschi sulla parete di fondo ai lati dell'abside e i due affreschi laterali vicini alla stessa parete sono di Ventura Salimbeni (1608-1611).[69] A partire da sinistra raffigurano:

- *Ambrogio Sansedoni e altri beati senesi presentano Siena a papa Gregorio*
- *Caduta della manna*
- *Nozze di Ester e Assuero*
- *Santa Caterina da Siena tra santi e beati senesi*

È evidente che con tali affreschi si era voluto celebrare i beati di Siena (affreschi laterali) e due scene dell'antico testamento che avevano a che fare con il miracolo eucaristico (celebrato anche sull'altare maggiore) e con la disponibilità della Madonna al volere di Dio (celebrata in tutta la chiesa). Va altresì detto che anche tra i critici moderni sono pochi quelli che apprezzano tali affreschi, in cui soprattutto si riconosce una certa pochezza figurativa, una scarsa articolazione delle adunanze dei personaggi e un'eccessiva separazione dei registri narrativi.[69]

Coro ligneo

Particolare del coro ligneo

Bellissimo è invece il coro ligneo, consistente in trentasei stalli decorati da vari maestri nel 1363-1397 e qui spostati dopo la sopraccitata decisione del 1506 che sacrificò oltretutto molti degli oltre 90 stalli originari.[70] Tra i vari artisti che vi lavorarono spiccano Francesco e Giacomo del Tonghio.[71] Le spalliere vennero intagliate nel 1503 circa da fra' Giovanni da Verona, mentre gli stalli centrali sono stati realizzati su disegno del Riccio da Teseo di Bartolino, Benedetto di Giovanni e aiuti nel 1567-1570.[71]

Altare maggiore

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Altare del Duomo di Siena****.*

L'altare maggiore in marmo policromo fu progettato e realizzato a partire dal 1530 da Baldassarre Peruzzi e, morto questi nel 1536, continuato fino al 1541 da marmisti e scalpellini che ne rispettarono comunque il progetto.[72] Il pannello centrale reca la scritta "HIC EST PANIS VIVUS DE COELO DESCENDENS" (Giovanni, 6, 50), alludente al contenuto del ciborio eucaristico soprastante. L'alto ciborio eucaristico in bronzo posto al centro è opera pregevole del Vecchietta (1467-1472). Gli angeli bronzei ai lati sono di Giovanni di Stefano (1488-1490) e quelli ancor più laterali, di qualità superiore, sono di Francesco di Giorgio Martini (1488-1492). Croce e candelabri sono su disegno del Riccio.[55]

L'altare maggiore

Come detto sopra, fino al 1506 l'altare maggiore era occupato dalla Maestà di Duccio di Buoninsegna, oggi esposta nel vicino Museo dell'Opera del Duomo, e questa era affiancata dai quattro angeli bronzei che oggi troviamo sull'altare maggiore. Nel 1530 fu approvato il progetto di Baldassarre Peruzzi di porre su un altare marmoreo da lui progettato il ciborio eucaristico bronzeo che il Vecchietta aveva realizzato nel 1467-1472 per la chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala e i quattro angeli bronzei

che erano stati invece realizzati per fare da cornice alla *Maestà* di Duccio. Nacque quindi l'altare che vediamo ancora oggi, che appare quindi originale solo nelle parti marmoree e recuperante invece da altri contesti le opere in bronzo.[55]

La sostituzione del vecchio altare con la *Maestà* di Duccio con l'altare attuale fu il risultato non solo di un mutato gusto artistico a favore del nuovo stile rinascimentale (la pala medievale era considerata antiquata e obsoleta), ma anche di una crescente attenzione per il culto del Corpo e Sangue di Cristo e per il miracolo della transustanziazione, rappresentati appunto dal ciborio del Vecchietta.

L'altare e l'abside

L'altare nei giorni del palio

Angelo ceroforo di Francesco di Giorgio Martini (1488-1492)

Il ciborio del Vecchietta (1467-1472)

Angelo ceroforo di Giovanni di Stefano (1488-1490)

Baldacchino

Cattedra

Vetrata di Duccio di Buoninsegna

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Vetrata del Duomo di Siena***.

Sopra il coro della cattedrale vi è una copia realizzata dal pittore Francesco Mori della celeberrima Vetrata del Duomo di Siena di Duccio di Buoninsegna, vetrata policroma realizzata dall'artista nel 1287-1288, attualmente nel Museo dell'Opera della Metropolitana: si tratta della più antica vetrata istoriata conosciuta di manifattura italiana.[73] Il grande occhio circolare misura 5,6 metri di diametro. Esso è diviso in nove scomparti da una croce greca e presenta le seguenti immagini:

- al centro, la *Vergine in una mandorla attorniata da quattro angeli*;
- sopra, l'*Incoronazione della Vergine*;
- sotto, la *Morte della Vergine*;
- ai lati sono raffigurati i quattro *Santi protettori di Siena*;

- nei restanti quattro spicchi, sono raffigurati i quattro *Evangelisti*.

La vetrata di Duccio di Buoninsegna

Sagrestia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Sagrestia del Duomo di Siena***.

La sagrestia si trova a sinistra del coro, guardando dalla navata, ed ha una forma pressoché trapezoidale in pianta. Dopo il portale d'ingresso, sulla sinistra si trova una piletta, finissima opera di oreficeria quattrocentesca di Giovanni di Turino, realizzata in bronzo, marmo bianco e smalto. Ben nota è la vista che dal portale si ha dell'interno della chiesa, attraverso il pulpito di Nicola Pisano.

All'interno si trovano vari dipinti, sculture e arredi antichi.

Opere recenti (XIX-XXI secolo)

La statua della *Riconoscenza* nella cappella della Madonna del Voto

Numerose sono le opere moderne all'interno del Duomo.

All'interno della Cappella del Voto si trova una statua bronzea che, scalza e in punta di piedi, offre una lampada votiva all'immagine della Madonna. Raffigura la *Riconoscenza*.[74] Il mecenate, il Conte Guido Chigi Saracini, proprietario e patrono della Cappella stessa, si arruolò come volontario per la guerra del 1915-18 e lì contrasse, nell'inverno del 1917, una polmonite da cui riuscì a salvarsi miracolosamente.[74] Venuto a conoscenza dei numerosi cittadini senesi che durante la sua malattia si recavano ogni giorno nel Duomo per pregare per la sua salvezza, il Conte volle ringraziare la Madonna per averlo salvato e affidò allo scultore Arturo Viligiardi, nell'estate dello stesso anno, una statua che raffigurasse la sua riconoscenza.[74] La statua fu completata nel 1926 e fu posta *in loco* l'anno successivo.[74]

Nei pressi della Cappella del Voto si trova un grosso porta-cero in bronzo alto ben 202 cm che fu fatto nel 1932-1933 dagli scultori Ettore Brogi ed Ezio Trapassi, per raccogliere il cero che ogni anno il Comune dona alla chiesa nel giorno del 14 agosto, la vigilia della festa della Madonna Assunta cui la cattedrale è intitolata[75], durante la suggestiva Processione dei Ceri e dei Censi.

Presso la cappella di Sant'Ansano si trova un altro piedistallo bronzeo per il Cero pasquale voluto dall'arcivescovo di Siena Antonio Buoncristiani, firmato e datato da Pierluigi Olla (2004) e qui posto a partire dal 2005. Raffigura, su due facce, *le pie donne che incontrano l'angelo al sepolcro aperto* e *gli apostoli Pietro e Giovanni al sepolcro*.[76]

Pavimento

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pavimento del Duomo di Siena***.

Il pavimento è a commessi marmorei, opera unica nell'arte italiana per ricchezza di inventiva, vastità e importanza dei nomi che vi hanno collaborato. Diviso in 56 riquadri mostra rappresentazioni sottese a un disegno tematico omogeneo, quello della Rivelazione tramite la Scrittura, solo in piccola parte alterato per via della lunga vicenda esecutiva o per esigenze di celebrazione della storia cittadina. I riquadri più antichi sono della seconda metà del Trecento, fino agli ultimi ottocenteschi, dovuti a più di quaranta artisti quasi tutti senesi. Vi spiccano i nomi di Francesco di Giorgio, Pinturicchio, il Sassetta, Neroccio di Bartolomeo de' Landi, Antonio Federighi, Urbano da Cortona e, soprattutto, Domenico Beccafumi, che creò ben 35 scene innovando profondamente il genere. Nell'ultima fase esecutiva, quella ottocentesca, vi lavorò il caposcuola del purismo Alessandro Franchi.[77]. Praticamente tutte le scene vennero restaurate nei secoli, per ovviare l'usura, alcune proprio rifatte ex-novo, rispettando però l'aspetto antico.[77]

Matteo di Giovanni, *Strage degli Innocenti*, pavimento del Duomo di Siena

Il pavimento viene totalmente scoperto dalla fine di giugno alla fine di luglio e dalla fine di agosto alla fine di ottobre, mentre nella parte restante dell'anno sono visibili solo alcuni riquadri[78].

La lupa senese tra i simboli delle città alleate

Patto tra Elia e Acab

Davide salmista (al centro) tra Davide e Golia

Sibilla Eritrea

Sibilla Delfica

Ruota della fortuna

Organo a canne

Nel Duomo senese si trova l'organo Tamburini *opus 520*, costruito nel 1966 riutilizzando gran parte del materiale fonico dei precedenti strumenti.

Lo strumento è a trasmissione elettrica e dispone di 72 registri; la sua consolle è mobile indipendente e possiede quattro tastiere di 61 note ciascuna e pedaliera concavo-radiale di 32 note. I registri, le unioni, gli accoppiamenti e gli annullatori sono azionati da placchette a bilico poste su più file ai lati dei manuali. Il materiale fonico dell'organo è dislocato in più corpi all'interno della cattedrale:

La cassa e la cantoria di sinistra

La cassa e la cantoria di destra

- dietro l'altare maggiore si trova il *Positivo* (prima tastiera), privo di mostra;
- sulla cantoria di sinistra, entro cassa antica, si trovano il *Grand'Organo* (seconda tastiera) e il *Pedale*, con mostra composta da 37 canne di principale in cinque campi e due organetti morti;
- sulla cantoria di destra, entro cassa antica, si trova l'*Espressivo* (terza tastiera), con mostra composta da 33 canne di principale in cinque campi;
- la quarta tastiera, *Solo*, è collegata all'organo della cappella della Madonna del Voto, con la relativa sezione del *Pedale*.

Cripta

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cripta del Duomo di Siena****.*

Ambiente sotterraneo attualmente visitabile della cripta

Il duomo di Siena è sicuramente dotato di cripta, che dovrebbe trovarsi sotto la cupola, in corrispondenza dell'antico presbiterio. I locali al livello inferiore vennero chiusi e riempiti di detriti per secoli, dopo che il "Duomo Nuovo" ebbe problemi di statica, richiedendo la demolizione di una parte di quanto costruito nei pressi del "Facciatone" incompiuto.

Nel 1999, durante lavori di ristrutturazione, venne alla luce uno di questi ambienti sotterranei,[79] una stanza coperta da 180 m² di affreschi duecenteschi, riempita di detriti e sigillata nel XIV secolo. Tali condizioni hanno garantito una conservazione sorprendentemente intatta degli affreschi nei loro colori straordinariamente vivaci. Sono in corso studi per la loro datazione ed attribuzione. Le pitture meglio conservate raffigurano *Scene della Passione di Gesù*, tra cui una *Crocifissione* e una *Deposizione dalla*

Croce; altre, invece, la *Visitazione di Maria*, la *Natività di Gesù* e *Santi*. Si accede all'ambiente, oggi visitabile, da una porta raggiungibile tramite la scalinata di piazza San Giovanni, sormontata da una lunetta con motivi gotici.

Strutture in laterizio

Lavanda dei piedi

Particolare della *Crocifissione*

Deposizione dalla Croce

Opere già nel Duomo di Siena

- Ambrogio Lorenzetti, *Presentazione al Tempio*, oggi negli Uffizi
- Pietro Lorenzetti, *Natività della Vergine*, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena
- Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita*, oggi negli Uffizi
- Duccio di Buoninsegna, *Maestà del Duomo di Siena*, oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Siena e in altri musei
- Donatello, *Madonna del Perdono*, oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Siena
- Sassetta, *Pala della Madonna della Neve*, oggi nella Collezione Contini-Bonacossi a Firenze

Ricostruzione virtuale del lato anteriore della *Maestà* di Duccio di Buoninsegna

Presentazione al Tempio di Ambrogio Lorenzetti

Natività della Vergine di Pietro Lorenzetti

Particolare dell'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi

Ricostruzione virtuale del lato posteriore della *Maestà*

Pala della Madonna della Neve del Sassetta

Il Duomo e il Palio

La Cattedrale di Santa Maria Assunta è strettamente legata al Palio di Siena. Infatti, secondo quanto stabilisce il Regolamento del Palio: «Il Drappellone è solennemente trasportato [...] per il Palio del 16 agosto in Duomo [...] prima della terza prova, e vi rimane esposto fino a quando deve venire issato sul carroccio, per il Corteo storico»;[80] la tradizionale processione dei contradaioli fino alla Cattedrale è detta "processione dei ceri e dei censi".[81] Dopo la fine del Palio di agosto, i contradaioli vittoriosi si recano proprio in Duomo con il Drappellone, per cantare il *Te Deum* di ringraziamento alla Maria Assunta.[82][83].

Onorificenze

Rosa d'Oro

— 1658

Note

1. M. Quast, *La facciata occidentale del Duomo vecchio: l'architettura*, in M. Lorenzoni (2007), pp. 105-117
2. TCI, p. 516.
3. ^ M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., p. 15.
4. ^ M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., p. 18.
5. M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., p. 24.
6. M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., p. 35.
7. M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., pp. 52-53
8. TCI, p. 517.
9. E. Carli, pp. 14-15.
10. ^ L. Giorgi, P. Matracchi.
11. ^ M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., pp. 28-29
12. T. Verdon, *Il Duomo come libro aperto: i messaggi della facciata*, in M. Lorenzoni (2007), pp. 17-74
13. TCI, p. 518.
14. *Duomo di Siena*.
15. ^ M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., p. 82.
16. ^ M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., pp. 33-34

17. ^ Siena - Opera della Metropolitana, *Battistero*, su *operaduomo.siena.it*. URL consultato l'11 giugno 2013 (archiviato dall'url originale il 30 aprile 2011).
18. ^ B. Tavolari, M. Caciorgna.
19. ^ *Siena.Cathedral.Duomo Nuovo.plan.c.1316-1322*, su *flickr.com*, Flickr, 5 giugno 2008. URL consultato il 10 giugno 2013.
20. ^ Siena - Opera della Metropolitana, *Panorama e Duomo Nuovo*, su *operaduomo.siena.it*. URL consultato l'11 giugno 2013 (archiviato dall'url originale il 2 novembre 2012).
21. Touring, cit., p. 519.
22. G. Fattorini, *Una galleria umanistica di papi e imperatori*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 47-51
23. S. Colucci, *I capitelli del duomo: "excursus" su un secolo di scultura senese*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 42-46
24. TCI, p. 520.
25. G. Amato, *Le colonne della cappella dei Santi Quattro Coronati. Un'impresa decorativa per l'Arte di pietra e legname tra Antonio Federighi e Giovanni di Stefano*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 24-26
26. ^ M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., pp. 27-31
27. ^ G. Fattorini, *Quattro storie di sant'Ansano del tempo di Antonio Federighi*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 32-35
28. ^ M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., pp. 20-23
29. ^ M. Caciorgna, *Consummatum est. Le acquasantiere di Antonio Federighi e la salvezza dal peccato originale*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 36-41
30. W. Loseries, *Le decorazioni postmedievali della cupola del duomo*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 64-66
31. ^ *"La porta del cielo" della Cattedrale di Siena*, 19 ottobre 2013. URL consultato il 24 febbraio 2018.
32. ^ R. Bartalini, *I Santi Patroni e la Caritas della cupola del duomo, la bottega pisana di Giovanni e Ciolo di Neri*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 55-60
33. F. Caglioti, *Andrea Bregno, Pietro Torrigiani e Michelangelo, cappella Piccolomini, e Giovanni di Cecco, Madonna col Bambino*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 174-181
34. ^ Siena - Opera della Metropolitana, *Libreria Piccolomini*, su *operaduomo.siena.it*. URL consultato l'11 giugno 2013 (archiviato dall'url originale il 10 luglio 2013).
35. TCI, p. 525.
36. ^ S. Bellesi, Lo Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena con santi e il re David di Pietro Dandini, in M. Lorenzoni (2008), pp. 25-30
37. ^ S. Colucci, *Nel solco di un'invenzione donatelliana: il monumento sepolcrale del vescovo Tommaso Del Testa Piccolomini di Neroccio de' Landi*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 67-68
38. ^ S. Colucci, *L'acquasantiera gotica davanti alla cappella del Voto*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 86-87
39. M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., pp. 154-156
40. M. Pierini, *Il monumento funebre di Pietro Bambagini Galletti di Tito Sarrocchi*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 146-147
41. M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in AA.VV., pp. 140-142
42. TCI, p. 524.
43. ^ S. Colucci, *La lastra sepolcrale del canonico Viva di Viva*, in M. Lorenzoni (2009), p. 143.
44. S. Colucci, *Il cosiddetto "Crocifisso di Montaperti" dall'altare di Sant'Jacopo Interciso a quello della Congregazione di San Pietro*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 144-145
45. W. Loseries, *Le sculture della cappella di San Giovanni Battista*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 148-153
46. ^ L. Bonelli, *L'altare di Sant'Ansano e Sant'Ansano battezza il popolo senese di Francesco Vanni*, in M. Lorenzoni (2008), pp. 126-131
47. S. Colucci, *Il monumento sepolcrale del cardinal Riccardo Petroni di Tino di Camaino: una soluzione di compromesso tra i prototipi curiali romani e la tomba pensile toscana*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 135-139
48. M. Butzek, *Chronologie* in W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta*, in

AA.VV., pp. 89-91

49. ^ C. Chenis (a cura di), p. 20.
50. S. Colucci, *Il busto ex voto di Bernardino Perfetti, opera di Bartolomeo e Giuseppe Maria Mazzuoli*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 84-85
51. ^ A. Nigito, pp. 175-226.
52. ^ A. Nigito, pp. 183, 185.
53. ^ S. Colucci, *Pietro del Minella e la lastra sepolcrale del vescovo Carlo d'Agnolino Bartali*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 94-95
54. ^ S. Colucci, *La lastra sepolcrale del canonico Francesco Tolomei*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 92-93
55. TCI, p. 522.
56. ^ E. Carli, pp. 52-53.
57. ^ TCI, p. 521.
58. ^ A. Angelini, *La decorazione scultorea della cappella Chigi tra Seicento e Settecento*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 73-79
59. ^ A. Bagnoli et al, pp. 38-41.
60. ^ L. Bonelli, *L'altare di San Vittore e la Natività di Gesù con l'adorazione dei pastori di Alessandro Casola*, in M. Lorenzoni (2008), pp. 67-71
61. ^ G. Fattorini, *I rilievi di Giovanni da Imola e Giovanni di Turino per il pergamo delle prediche*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 96-101
62. G. Fattorini, *Domenico Beccafumi e gli affreschi del "nicchio" del duomo*, in M. Lorenzoni (2008), pp. 71-81
63. ^ G. Fattorini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi bronzi quattrocenteschi*, in M. Lorenzoni (2009), p. 102; G. Fattorini, *La scala del pulpito: un impianto peruzziano e i virtuosismi di Bernardino di Giacomo*, in M. Lorenzoni (2009), p. 132.
64. ^ L. Bonelli, *Beccafumi scultore nel duomo di Siena: gli stucchi con le Vittorie alate e gli Angeli bronzei*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 108-110
65. ^ *Seggio nel presbiterio* (**JPG**), su *sienaguidavirtuale.it*. URL consultato il 27 agosto 2013 (archiviato dall'url originale il 5 marzo 2016).
66. ^ I. Bichi Ruspoli, *Gli stucchi delle finestre absidali*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 111-112
67. ^ Guido Tigler in M. Lorenzoni (2009), pp. 122-131.
68. ^ G. Fattorini, *La scala del pulpito: un impianto peruzziano e i virtuosismi di Bernardino di Giacomo*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 132-134
69. Michele Maccherini in M. Lorenzoni (2008), pp. 88-97.
70. ^ E. Carli, p. 59.
71. TCI, p. 523.
72. ^ G. Fattorini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi bronzi quattrocenteschi*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 102-107
73. ^ A. Bagnoli et al.
74. G. Mazzoni, *La Riconoscenza, scultura di Arturo Vigilardi ex voto del conte Guido Chigi Saracini*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 80-83
75. ^ A. Leoncini, *Il candelabro per l'offerta del cero di Ettore Brogi (con la collaborazione di Ezio Trapassi)*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 71-72
76. ^ P. Agnorelli, *Il candelabro pasquale di Pierluigi Olla*, in M. Lorenzoni (2009), pp. 120-121
77. TCI, pp. 519-520.
78. ^ Duomo di Siena: visita e orari (http://www.siena-agriturismo.it/duomo_di_siena.htm)
79. ^ Siena - Opera della Metropolitana, *Cripta*, su *operaduomo.siena.it*. URL consultato l'11 giugno 2013 (archiviato dall'url originale il 1º giugno 2013).
80. ^ *Capitolo 7 - Dei premi*, su *comune.siena.it* (archiviato dall'url originale il 14 luglio 2011).
81. ^ *Corse di prova, Processione dei Ceri e dei Censi, accompagnamento e benedizione del Drappellone per il Palio dedicato all'Assunta* , su *comune.siena.it*. URL consultato il 13 aprile 2012.
82. ^ *Quattro giorni di Palio*, su *comune.siena.it*, Comune di Siena. URL consultato il 18 maggio 2010.
83. ^ Analogamente, in occasione del Palio di luglio, i contradaioli si recano presso la Chiesa di Santa Maria di Provenzano.

Bibliografia

- Enzo Carli, *Il Duomo di Siena e il Museo dell'Opera*, Firenze, Scala, 1999.
- Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte (a cura di), *Duccio: alle origini della pittura senese*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, ISBN 88-8215-483-1.
- Carlo Chenis (a cura di), *Il Crocifisso della Madonna del Voto*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, ISBN 88-8215-701-6.
- *Toscana*, Milano, Touring Club Italiano, 2003, p. 536, ISBN 88-365-2767-1.
- Alessandro Angelini (a cura di), *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.
- Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.
- AA.VV., *Die Kirchen von Siena*, vol. 3, Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- Mario Lorenzoni (a cura di), *La facciata del Duomo di Siena: iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, ISBN 978-88-366-1015-0.
- Luigi Collarile, Alexandra Nigito (a cura di), *In organo pleno*, Berna, Peter Lang, 2007, ISBN 978-3-03911-210-4.
- Mario Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.
- Barbara Tavolari, Marilena Caciorgna, *Siena: Duomo, Battistero*, Livorno, Sillabe, 2008, ISBN 978-88-8347-406-4.
- Mario Lorenzoni (a cura di), *Le sculture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.
- Luca Giorgi, Pietro Matracchi, *Cupole medievali. Il Duomo di Siena*, Firenze, Alinea, 2010, ISBN 88-6055-492-6.

Voci correlate

- Arcidiocesi di Siena-Colle di Val d'Elsa-Montalcino
- Chiese di Siena
- Maestà del Duomo di Siena
- Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo
- Ospedale di Santa Maria della Scala
- Gotico italiano
- Sibilla

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali sulle **disposizioni foniche degli organi a canne**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **cattedrale di Santa Maria Assunta a Siena (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cathedral_(Siena)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Siena - Opera della Metropolitana*, su *operaduomo.siena.it*. URL consultato il 10 giugno 2013.

- Comune di Siena, *Visita virtuale del centro storico di Siena - Duomo*, su *sienaguidavirtuale.it*. URL consultato l'11 giugno 2013.
- Istituto per la conservazione e la valorizzazione dei Beni Culturali, *Siena - Cattedrale*, su *icvbc.cnr.it*. URL consultato il 10 giugno 2013 (archiviato dall'url originale il 19 luglio 2011).
- Medioevo.org, *Il duomo di Siena*, su *medioevo.org*. URL consultato il 10 giugno 2013.
- Chiesa di Santa Maria Assunta (Siena) (http://www.beweb.chiesacattolica.it/cattedrali/cattedrale/268/Chiesa+di+Santa+Maria+Assunta) su BeWeB - Beni ecclesiastici in web

Controllo di autorità	VIAF (EN) 131336027 (https://viaf.org/viaf/131336027) · LCCN (EN) n79063201 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79063201) · GND (DE) 4245259-4 (https://d-nb.info/gnd/4245259-4) · J9U (EN, HE) 987007260769305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007260769305171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79063201 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79063201)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Duomo_di_Siena&oldid=133773713"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 1 giu 2023 alle 11:37.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Basilica di San Francesco

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Basilica di San Francesco (disambigua)**.*

La **basilica di San Francesco** si trova ad Assisi, in Umbria è il luogo che dal 1230 conserva e custodisce le spoglie mortali del santo serafico.

Voluta da Papa Gregorio IX quale *specialis ecclesia*[1], venne insignita dallo stesso Pontefice del titolo di *Caput et Mater* dell'Ordine minoritico[2] e contestualmente affidata in perpetuo agli stessi frati. Fa parte delle proprietà non extraterritoriali della Santa Sede, quindi non gode di immunità diplomatica. Nella complessa storia che ha segnato l'evoluzione dell'Ordine, la basilica (e l'annesso Sacro Convento) fu sempre custodita dai cosiddetti "frati della comunità", il gruppo che andò in seguito a costituire l'Ordine dei Frati Minori Conventuali.

Presso la Chiesa sepolcrale della Basilica dove fu eretto l'altare sulla tomba del Santo, il 19 novembre 1585, il papa francescano Sisto V, con la bolla *Supernae dispositionis* istituiva l'Arciconfraternita dei Cordigeri. Nel 1754 Benedetto XIV l'ha elevata alla dignità di Basilica patriarcale (dal 2006 "Basilica papale") e Cappella papale. Nell'anno 2000, insieme ad altri siti francescani del circondario, la basilica è stata inserita nella Lista del patrimonio dell'umanità dell'UNESCO. È monumento nazionale italiano.

Indice

Storia
- La costruzione
- La decorazione
- Dal ventesimo secolo

Descrizione
- La chiesa inferiore
- La chiesa superiore
- Sacro Convento di San Francesco
- Organi a canne
- Il campanile

Configurazione canonica

Basilica papale di San Francesco

Stato	Italia
Regione	Umbria
Località	Assisi
Indirizzo	Piazza San Francesco, - Assisi
Coordinate	43°04′29″N 12°36′20″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Francesco d'Assisi
Diocesi	Assisi-Nocera Umbra-Gualdo Tadino
Consacrazione	1253
Architetto	Elia da Cortona, Lapo Tedesco, Bernardo Rossellino e Bernardo Rossellino
Stile architettonico	Gotico italiano
Inizio costruzione	1228
Completamento	1253

Cronotassi dei legati pontifici
- Legati pontifici della basilica patriarcale di San Francesco
- Legati pontifici delle basiliche papali di San Francesco e di Santa Maria degli Angeli

Opere già in San Francesco

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Sito web	Sito ufficiale (http://www.sanfrancescoassisi.org)

Bene protetto dall'UNESCO

Assisi, la Basilica di San Francesco e altri siti francescani

Patrimonio dell'umanità

Tipo	Culturali
Criterio	(i) (ii) (iii) (iv) (vi)
Pericolo	Riconosciuto dal 2000
Riconosciuto dal	2000
Scheda UNESCO	(EN) Assisi, the Basilica of San Francesco and Other Franciscan Sites (https://whc.unesco.org/en/list/990) (FR) Scheda (https://whc.unesco.org/fr/list/990)

Storia

Il 15 luglio del 1228, a soli due anni dalla morte, Francesco venne proclamato santo da papa Gregorio IX; il giorno dopo, lo stesso pontefice e frate Elia da Cortona, sino all'anno prima vicario generale dell'Ordine minoritico, posero la prima pietra dell'imponente basilica, come pattuito l'anno prima. Fu ben presto chiaro che il nuovo tempio sarebbe stato una *specialis ecclesia*, ovvero sia il santuario ospitante le spoglie del santo, sia la chiesa madre dell'Ordine[3].

La costruzione

Il complesso della Basilica visto dalla Rocca Maggiore

Il Chiostro di Sisto IV dietro l'abside della Basilica

Secondo la tradizione fu lo stesso Francesco ad indicare il luogo in cui desiderava essere sepolto. Si tratta della collina inferiore della città dove abitualmente venivano sepolti i *senza legge*, i condannati dalla giustizia (forse anche per questo era chiamata *Collis inferni*). Quel colle, donato da Simone di Pucciarello, fu ribattezzato *Collis paradisi* e su di esso fu edificata la nuova basilica, al margine nord-occidentale della città murata. Sebbene le disposizioni testamentarie di Francesco (1226) raccomandassero la costruzione di chiese secondo la primaria regola della povertà, disposizione confermata anche nello statuto redatto sotto Bonaventura da Bagnoregio (1260), la basilica rappresentò un'evidente deroga al rigore tipicamente francescano[3]. Tale impresa fu possibile per una lettura delle strutture ecclesiali come mezzo di trasmissione per il messaggio francescano, soprattutto attraverso le decorazioni

figurative che dovevano creare delle vere e proprie *Biblia pauperum*, ovvero "Bibbie per i poveri" analfabeti, incapaci di leggere ma di istruire attraverso le immagini[3].

La chiesa, che fu uno dei capisaldi della diffusione del gotico in Italia, aveva molteplici finalità. Prima di tutto era il luogo di sepoltura del fondatore dell'ordine, che già dopo due anni dalla sua morte veniva considerato una delle figure più significative della storia del Cristianesimo: per questo si predispose una dimensione adeguata ad una meta di pellegrinaggio e devozione popolare. Un secondo ordine di interessi era più strettamente legato al papato, che vedeva ormai nei francescani, dopo la diffidenza iniziale, gli alleati per rinsaldare i legami con i ceti più umili e popolari. Per questo nella basilica si fusero esigenze legate ai flussi di pellegrini (ampiezza, corredo di rappresentazioni didascaliche) con lo schema di una cappella palatina (la basilica era infatti Cappella pontificia) secondo i più aggiornati influssi gotici, come la Sainte-Chapelle di Parigi, dove pure sono presenti due chiese sovrapposte ad aula unica.

La costruzione della basilica venne avviata nel 1228 da Gregorio IX e fu consacrata il 25 maggio 1253 da papa Innocenzo IV. A cominciare da papa Innocenzo IV la basilica fu posta sotto la diretta dipendenza del papa. Non si conoscono i nomi degli architetti, indicati ipoteticamente nelle figure dello stesso frate Elia, di Lapo o Jacopo Tedesco (quest'ultimo citato da Vasari), di fra Giovanni della Penna o di fra Filippo da Campello[4].

Vista notturna della Basilica di San Francesco

La basilica inferiore doveva essere già completa nel 1230, quando vi venne solennemente trasferita la salma di san Francesco e, secondo la tradizione, il corpo fu nascosto per evitare che venisse trafugato. Solo nel 1818 fu ritrovato, tumulato in un sarcofago sotto l'altare maggiore. Le spoglie provenivano dalla chiesa di San Giorgio (poi inglobata nel complesso della basilica di Santa Chiara). All'inizio la basilica (inferiore) doveva corrispondere alle attuali campate dalla seconda alla quarta, di forma rettangolare in pianta e di una semplicità vicina al modello francescano[5]. La struttura abbastanza semplice venne presto modificata secondo linee più maestose, ispirandosi in parte all'architettura romanica lombarda, con nuove suggestioni gotiche legate agli edifici costruiti dall'ordine cistercense. Quando divenne generale dell'Ordine frate Elia (1232) si decise infatti di edificare due chiese sovrapposte, di proporzioni ben maggiori, che esaltassero la gloria del santo fondatore e dell'Ordine stesso. All'impianto primitivo venne aggiunta un'altra campata verso est, il transetto e l'abside, mentre all'esterno venivano costruiti pilastri e contrafforti per sopportare il peso della basilica superiore[5]. Per la stessa ragione la copertura originaria a capriate venne rifatta con volte a crociera costolonate. Si andò così diversificando la doppia funzione dell'edificio: sotto chiesa tombale e cripta, sopra aula monastica, spazio per le prediche e cappella papale[5]. La svolta gotica nell'architettura viene verosimilmente legata all'ascesa dell'inglese Aimone da Faversham quale generale dell'Ordine (1241), che chiamò al cantiere maestranze transalpine. Il risultato fu una sorta di "gabbia gotica"[6] in cui lo scheletro nervato della basilica superiore contrasta con l'aspetto romanico delle fronti esterne, generando discontinuità, ma anche la spiccata originalità dell'edificio[4].

La scarsità di fonti scritte per il periodo successivo impedisce di delineare l'avanzamento dei lavori, almeno fino alla consacrazione del 1253, data alla quale non necessariamente tutti i lavori dovevano essere conclusi[5]. La costruzione della cappella di Santa Caterina nel 1367 consacrò l'aspetto della basilica che non subì sostanziali modifiche nei secoli successivi.

Nel XIII secolo vi predicò San Bonaventura da Bagnoregio, il quale vi tenne ben 16 sermoni; nel secolo successivo vi predicò anche san Bernardino da Siena. Nel 1798 la basilica fu invasa dai francesi e depredata. Nel 1810 l'ordine fu soppresso, però nel 1814 i francescani vi ritornarono.

L'ordine francescano fu nuovamente soppresso subito dopo l'unità d'Italia ed il convento divenne un Convitto nazionale. La Chiesa ne rientrò in possesso solo nel 1927. Nel 1939, con la proclamazione di Francesco patrono d'Italia, la basilica divenne *Santuario nazionale*.

Nel convento abitò san Giuseppe da Copertino (XVII secolo), che fu ammirato e seguito da Maria di Savoia. Nel 1702 Angela Maria del Giglio e Giuseppe Antonio Marcheselli fondarono qui la congregazione delle Suore Francescane Missionarie di Assisi.

Nella basilica si trovano le tombe di:

- Giovanni di Brienne, re di Gerusalemme ed imperatore latino di Costantinopoli, che si era fatto frate minore, morto nel 1237;
- Blasco Fernandez, duca di Spoleto, e di suo figlio Garcia, assassinati nel 1367;
- di quattro tra i primi compagni di san Francesco, cioè i beati Leone, Rufino, Masseo ed Angelo e della beata Jacopa dei Settesoli, nobile romana, chiamata da Francesco *frate Jacopa*.

Il tesoro della basilica fu ripetutamente depredato; nel 1320 da *Muzio di Francesco*, capo dei fuoriusciti ghibellini che si erano impadroniti della città, nel 1492 dai Baglioni, nel 1497 da *Jacopo Fiumi* ed alla fine del XVIII secolo dai francesi[7].

La decorazione

Affreschi del transetto della Basilica inferiore

Per quanto riguarda la decorazione ad affresco essa dovette iniziare nella basilica inferiore con le scene nel transetto (non esistevano ancora le cappelle laterali) ad opera del Maestro di San Francesco (1253 circa). Seguì probabilmente Cimabue che dipinse la *Maestà* nel transetto destro della basilica inferiore (e forse altri affreschi perduti, nel 1278 circa), la cui buona riuscita spinse i committenti ad affidargli la decorazione del coro e del transetto della basilica superiore. In questa vasta commissione, oggi in pessime condizioni anche a causa di errori tecnici, si distinsero gradualmente altri maestri, come il Maestro Oltremontano e il Maestro della Cattura.

All'inizio degli anni novanta si iniziarono a dipingere le vele e i registri superiori della navata, con maestranze romane (Jacopo Torriti) e toscane. Tra gli artisti impegnati in queste Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento spiccò presto un maestro innovatore, il cosiddetto Maestro di Isacco, tradizionalmente identificato col giovane Giotto o con un maestro romano, forse Pietro Cavallini. Lo stesso maestro si vide poi affidato il ciclo più importante, quello delle 28 *Storie di san Francesco*: anche in questo caso è tradizionale il riferimento a Giotto, molto probabilmente autore effettivo del ciclo, ma altrettanto probabile è la presenza di altri capibottega, in particolare il "secondo capobottega" che Federico Zeri e altri studiosi riconobbero in Pietro Cavallini, ipotesi tuttora controversa.

Allo scadere del secolo la decorazione della basilica superiore doveva essere terminata e il principale capobottega doveva lasciare il cantiere delegando a un maestro meno dotato il completamento delle ultime scene, il Maestro della Santa Cecilia.

La decorazione riprese dalla basilica inferiore verso il 1307 e questa volta è sicura la presenza di Giotto, sebbene coadiuvato da numerosi collaboratori che rendono comunque difficile l'attribuzione delle scene. La bottega giottesca si occupò in sequenza della Cappella della Maddalena, del transetto destro e della volta sopra l'altare con le *Allegorie francescane*, terminando nel 1311 circa o, secondo un'altra ipotesi, nel 1334.

La volta con le *Allegorie*, con uno sfarzoso sfondo dorato, segnò ormai il culmine la revisione del pauperismo voluto dal fondatore dell'Ordine, all'insegna di una decorazione sempre più fastosa, secondo un processo graduale avviato dal generalato di Giovanni da Murro in poi. Negli anni venti del Trecento arrivarono ad Assisi i pittori senesi, quali Simone Martini e Pietro Lorenzetti, autori di straordinari cicli rispettivamente nella Cappella di San Martino e nel transetto sinistro della basilica inferiore. Entro gli anni trenta del Trecento la decorazione della basilica poteva dirsi completata.

Nel Seicento si verificò la ridipinture dell'abside della basilica inferiore, per rimediare al guasto *Giudizio* di Stefano Fiorentino, ad opera del Sermei (1623) e la decorazione di alcune parti della campata di ingresso e delle cappelle attinenti nella basilica inferiore ad opera di vari artisti locali.

Dal ventesimo secolo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Restauro della basilica superiore di Assisi***.

Le volte della Chiesa superiore dopo i crolli in seguito al terremoto del 1997

Tra il 1965 e il 1983 la basilica subì un'importante serie di lavori di restauro, mirati a consolidare le strutture e a salvaguardare gli affreschi, talvolta staccati recuperandone anche le sinopie (collocate nel museo del Tesoro)[4]

Il terremoto del 26 settembre 1997 causò profonde lesioni alla basilica superiore, con il crollo della volta in due punti (che provocò la morte di due frati e di due tecnici della Soprintendenza, ricordati con un'iscrizione nel pavimento all'ingresso della basilica) e ingenti danni al timpano sud del transetto: 130 metri quadrati di affreschi medievali furono ridotti in frammenti. In particolare crollò parte degli affreschi sulla volta della prima campata: il *San Girolamo* (attribuito da alcuni a Giotto giovane), dove erano raffigurati i *Quattro Dottori della Chiesa*; la figura di *San Matteo*, sulla volta raffigurante i *Quattro evangelisti* di Cimabue; inoltre, la volta stellata, ridipinta nell'Ottocento. Sull'arco di controfacciata e sul costolone, anch'essi crollati, rovinarono a terra otto figure di santi e altre decorazioni. La basilica rimase chiusa per due anni per i necessari lavori di restauro.

Descrizione

La basilica è formata da due chiese sovrapposte, una inferiore e una superiore, legate a due diverse fasi costruttive: la prima legata al romanico umbro, di derivazione lombarda, la seconda legata al gotico di matrice francese. Straordinario è, in entrambi i casi, l'apparato decorativo interno[8].

Particolare della facciata della Chiesa superiore

Di fronte all'atrio che precede l'ingresso della basilica inferiore si trova l'ex oratorio di San Bernardino, costruito per il Terz'Ordine francescano da maestranze lombarde intorno alla metà del XV secolo.

L'abside, visibile dal Chiostro grande o dalla terrazza che vi si affaccia, ha forma semicircolare in basso che diventa poligonale in alto. Fiancheggiata da due piloni cilindrici, vi si aprono finestroni gotici.

Rosone della facciata della Chiesa superiore

La chiesa inferiore

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi****.*

Il transetto della Chiesa inferiore con l'altare eretto sopra la tomba di san Francesco

La chiesa inferiore fu iniziata sotto la soprintendenza di frate Elia nel luglio del 1228.

I lavori dovevano essere terminati nel 1230 quando vi fu traslato il corpo del santo deposto in un sarcofago sotto l'altare maggiore, dov'è tuttora conservato in una piccola cripta. Inoltre, ai quattro angoli della cripta, sono stati sistemati i corpi dei beati frati Angelo, Leone, Masseo e Rufino e, lungo la scala che dalla basilica conduce alla cripta, il corpo della beata Jacopa dei Settesoli nobildonna romana moglie di Graziano Frangipane.

Quell'edificio, corrispondente all'odierna seconda, terza e quarta campata dell'odierna chiesa, era probabilmente un'aula rettangolare, nella sua semplicità vicina al modello francescano.

Alle decorazioni della basilica hanno collaborato i più illustri artisti del tempo da Giotto a Cimabue a Simone Martini.

Sempre nella basilica inferiore è situato un locale che ospita le reliquie di san Francesco, un piccolo ma significativo insieme di oggetti appartenuti al santo.

La chiesa inferiore ha la funzione di chiesa sepolcrale, sottolineata anche dalla presenza della cripta. Appare ancora quasi romanica: è priva di elevazione, le crociere sono larghe, i costoloni hanno una sezione quadrangolare, i pilastri sono bassi e grossi per sostenere il grave peso della chiesa superiore. Ma che siamo ormai in un periodo gotico è reso palese dal forte distacco dei costoloni dalle vele, che fa risaltare l'ossatura in maniera più sentita che nel romanico.

Tra i sepolcri monumentali, degno di nota quello di Giovanni di Brienne, imperatore latino di Costantinopoli (IV Crociata)

La chiesa superiore

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica superiore di San Francesco d'Assisi****.*

La chiesa superiore presenta una facciata semplice a "capanna". La parte alta è decorata con un rosone centrale, con ai lati i simboli degli Evangelisti in rilievo. La parte bassa è arricchita dal maestoso portale strombato. Sul lato sinistro della facciata è stata appoggiata , nel Seicento, la *Loggia delle benedizioni* dalla quale, in epoca passata, si mostrava il *Velo santo* della Madonna. Sullo stesso lato, poco dopo la costruzione della chiesa superiore, è stato innalzato il campanile, un tempo cuspidato.

Vista frontale della Chiesa superiore

L'architettura interna mostra invece i caratteri più tipici del gotico italiano: archi a sesto acuto che attraversano la navata, poggianti su semipilastri a fascio, dai quali si diramano costolature delle volte a crociera ogivali e degli arconi laterali che incorniciano le finestre. La fascia inferiore è invece liscia, e venne predisposta fin dall'inizio per la creazione di una *bibbia per i poveri*, rappresentata dalla decorazione didascalica ad affresco. Rispetto ad esempi marcatamente schiacciati (come la Basilica di Sant'Ambrogio a Milano) o ad altri orientati verso il verticalismo (gotico d'Oltralpe), la basilica francescana presenta un bilanciato equilibrio in alzato, con lo slancio dei pilastri e delle volte interrotto dall'orizzontalità del ballatoio che corre sotto le finestre, che dà un sofisticato ritmo di linee perpendicolari.

Una certa somiglianza viene evidenziata con alcuni edifici francesi, come la cattedrale di Angers, che presenta affinità sia in alzato sia in pianta.

La basilica superiore contiene la più completa raccolta di vetrate medievali d'Italia. Quelle della zona absidale (antecedenti al 1253) sono attribuite ad artisti della Germania nord-orientale, mentre quelle del transetto e della navata sono in parte di francesi e in parte di una bottega nata nell'ambito dell'officina del Maestro di San Francesco, databili nella seconda metà del XIII secolo.

Navata della Chiesa superiore

Intorno al 1288 sarebbero iniziate anche le decorazioni ad affresco.
La decorazione di entrambe le basiliche corrisponde ad una serie di programmi (in qualche caso, in parte, distrutti), ciascuno dei quali è stato pensato in vista di un piano decorativo integrale, finalizzato all'esaltazione della figura di san Francesco.

Lo straordinario risultato finale è dovuto al contributo essenziale di artisti di altissimo livello come Cimabue e Giotto, le cui sperimentazioni hanno fatto, della basilica di Assisi, uno dei luoghi più importanti per l'evoluzione dell'arte italiana ed europea tra il Duecento e il Trecento.

La basilica superiore è adibita alle funzioni liturgiche di carattere ufficiale, come testimonia la presenza del trono papale nell'abside.

La basilica superiore fu modello e ispirazione per le chiese francescane, anche se talvolta venne liberamente reinterpretato, per esempio usando una copertura a capriate invece delle volte. Tra le derivazioni più dirette la basilica di Santa Chiara, sempre ad Assisi, le chiese di san Francesco a Arezzo e a Cortona, la basilica di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Fuori dall'Italia si riscontrano somiglianze per esempio nella Cattedrale di Angers in Francia, dove probabilmente ci furono contatti tramite Haymo di Faversham, generale dei francescani dal 1240 al 1244.

Sacro Convento di San Francesco

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Sacro Convento***.

Organi a canne

Nella basilica vi è l'organo a canne Mascioni *opus 1053*[9], costruito nel 1982. A trasmissione elettrica, conta 44 registri suddivisi fra le tre tastiere e la pedaliera. Le canne, senza mostra, sono tutte collocate nello spazio fra la parete dell'abside e gli schienali degli stalli del coro, che le celano completamente alla vista; la consolle, invece, si trova generalmente nel transetto destro.

Il campanile

Il campanile

A ridosso del fianco sud si innalza l'alta torre campanaria (completato nel 1239), con un gioco di cornici e archetti pensili che ne spezzano la corsa verso l'alto. Percorso verticalmente da lesene, ha la cella campanaria aperta con triplice arcata. L'originaria copertura a cuspide fu abbattuta nel 1530[4]. All'interno della cella stessa si trovano sette campane elettrificate a slancio, di cui le 5 più grandi fuse dai Fratelli Baldini di Rimini nel 1837. Solo una di esse (la terza campana, per l'esattezza) è stata fusa l'anno prima, nel 1836.

La prima campana (affettuosamente chiamata "Francesca") è collocata al centro della cella campanaria. Suona un Si2 calante ed ha un diametro pari a 164,8 cm e uno spessore pari a circa 13 cm. Pesa 28 quintali, ed è una delle campane più grandi di Assisi, dopo la campana della basilica di Santa Maria degli Angeli (il cui è peso è di 51 quintali) e la "Campana delle Laudi" della Torre del Popolo (il cui peso è stimato tra i 40-45 quintali).

La seconda campana (che guarda la piazza Superiore) è collocata a destra rispetto alla prima campana. Suona un Re3 calante, ed ha un diametro pari a 131,5 cm e uno spessore pari a 10,5 cm. Pesa 14,2 quintali.

La terza campana (l'unica fusa nel 1836 e che guarda sempre la Piazza Superiore) è collocata a sinistra rispetto alla prima campana. Suona un Mi3 ed ha un diametro pari a 122,7 cm e uno spessore pari a 10 cm. Pesa 11,8 quintali.

La quarta campana (che guarda la vallata) è collocata dietro la seconda campana, e suona un Fa#3 calante. Ha un diametro pari a 108 cm e uno spessore pari a 8,5 cm. Pesa 8 quintali.

La quinta campana (che guarda la vallata) è collocata dietro la terza campana, e suona un Sol#3. Ha un diametro pari a 87,5 cm e uno spessore pari a 6 cm. pesa 4,2 quintali.

Le due campane più piccole sono collocate in alto alle campane maggiori.

Configurazione canonica

Gregorio IX - che della Basilica e annesso Sacro Convento fu il fondatore - con la bolla *Is qui Ecclesiam* del 22 aprile 1230 ne disponeva la diretta soggezione al romano pontefice riconoscendole il titolo di *Caput et Mater* dell'Ordine francescano il cui *servitium* affidava ad esso in perpetuo[10].

Con la costituzione apostolica *Fidelis Dominus* del 25 marzo 1754, papa Benedetto XIV, confermando la Basilica come *Caput et Mater Ordinis Fratrum Minorum*, la elevava a Basilica patriarcale e Cappella papale.

L'8 agosto 1968, con il *motu proprio Inclita toto*[11], papa Paolo VI assegnava alla Basilica un cardinale legato residente in Roma con la facoltà di esercitare, in nome del Pontefice, la *ordinariam et immediatam iurisdictionem* sulla Basilica, concedendogli nel contempo di demandare tale giurisdizione al Custode del

Sacro Convento come suo vicario[12].

Tale *status* è stato profondamente modificato da papa Benedetto XVI che, al fine «di realizzare una più efficace intesa tra le attività che si svolgono sia nella Basilica di San Francesco (con annesso Sacro Convento), sia nella Basilica di Santa Maria degli Angeli (ed unito Convento) e la pastorale della diocesi di Assisi-Nocera Umbra-Gualdo Tadino, e anche con la pastorale promossa a livello regionale e nazionale dalle rispettive Conferenze episcopali», col *motu proprio Totius orbis (http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/apost_letters/documents/hf_ben-xvi_apl_20051109_assisi_it.html)* del 9 novembre 2005, assegnava al vescovo di Assisi-Nocera Umbra-Gualdo Tadino «la giurisdizione prevista dal diritto sulle chiese e sulle case religiose per quanto riguarda tutte le attività pastorali» svolte nelle due Basiliche (e relativi Conventi). Stabiliva poi per entrambe le Basiliche un Cardinale di S.R.C. come suo Legato «il quale, pur non godendo di giurisdizione, avrà il compito di perpetuare con la sua autorità morale gli stretti vincoli di comunione tra i luoghi sacri alla memoria del Poverello e questa Sede Apostolica»[13].

Dal 24 ottobre 2017 il legato pontificio per le basiliche di Assisi è il cardinale Agostino Vallini.[14] In tale veste, il 22 novembre 2020, egli ha presieduto nella basilica di San Francesco alla solenne consacrazione episcopale dell'allora custode generale del Sacro Convento di San Francesco, fra' Mauro Gambetti, elevato alla porpora cardinalizia pochi giorni dopo da papa Francesco.

Nel 2006, con la rinuncia da parte di papa Benedetto XVI al titolo formale di Patriarca d'Occidente, è stata rinominata ufficialmente basilica papale.

Cronotassi dei legati pontifici

Legati pontifici della basilica patriarcale di San Francesco

- Cardinale Silvio Oddi (13 giugno 1969[15] - 23 maggio 1996 ritirato)
- Cardinale Carlo Furno (23 maggio 1996[16] - 5 novembre 1998 ritirato)
- Cardinale Lorenzo Antonetti (5 novembre 1998[17] - 9 novembre 2005[18] nominato legato pontificio delle basiliche di San Francesco e di Santa Maria degli Angeli)

Legati pontifici delle basiliche papali di San Francesco e di Santa Maria degli Angeli

- Cardinale Lorenzo Antonetti (9 novembre 2005[18] - 21 febbraio 2006 ritirato)
- Cardinale Attilio Nicora (21 febbraio 2006[19] - 22 aprile 2017 deceduto)
- Cardinale Agostino Vallini, dal 24 ottobre 2017[20]

Opere già in San Francesco

- Giunta Pisano, *Croce di Frate Elia*

Note

1. ^ Gregorio IX, Bolla *Recolentes* del 29 aprile 1228: *Bullarium franciscanum*, vol. 1, Roma 1749, pp. 40-41.

2. ^ Gregorio IX, Bolla *Is qui Ecclesiam* del 22 aprile 1230: *Bullarium franciscanum*, vol. 1, Roma 1749, pp. 60-62. Il titolo ritorna sia nella costituzione apostolica di Benedetto XIV *Fidelis Dominus* del 25 marzo 1754, sia nella lettera apostolica di Paolo VI *Inclita toto (http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19690808_inclita-toto_lt.html)* dell'8 agosto 1968 (in *Acta Apostolicae Sedis*, 61 (1969) 553);
3. *Umbria*, cit., p. 270.
4. *Umbria*, cit., p. 273.
5. *Umbria*, cit., p. 272.
6. ^ Come la chiamò A. Grohamann.
7. ^ Teresa Piccioli - *Luoghi storici d'Italia* - Arnoldo Mondadori editore (1972) - pag. 980
8. ^ *Umbria*, cit., p. 271.
9. ^ *L'organo sul sito della ditta Mascioni* (**PDF**), su *mascioni-organs.com*. URL consultato il 26 novembre 2014 (archiviato dall'url originale il 12 dicembre 2007).
10. ^ *Bullarium franciscanum* vol. 1 (Roma 1749), pp. 60-62.
11. ^ Inclita toto (http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19690808_inclita-toto_lt.html)
12. ^ *Acta Apostolicae Sedis*, 61 (1969) 553-555.
13. ^ *Acta Apostolicae Sedis*, XCVII (2005) 1017-1019.
14. ^ (**EN**) *Auguri al Cardinale Vallini, legato pontificio Basiliche Assisi*, su *San Francesco - Rivista della Basilica di San Francesco di Assisi*. URL consultato il 15 luglio 2021.
15. ^ *Acta Apostolicae Sedis*, LXI (1969) 472
16. ^ *Acta Apostolicae Sedis*, LXXXVIII (1996) 607
17. ^ *Acta Apostolicae Sedis*, XC (1998) 1047
18. A seguito del motu proprio *Totius orbis* di papa Benedetto XVI: cfr. *Acta Apostolicae Sedis*, XCVII (2005) 1017-1019.
19. ^ *Cfr Acta Apostolicae Sedis*, XCVIII (2006) 295
20. ^ Annuario pontificio ed. 2020, p. 98*.

Bibliografia

- Gustavo Giovannoni, *Notizie e commenti. Spalato: Palazzo di Diocleziano. Assisi: Chiesa superiore di S. Francesco. Forlì: Chiostro di S. Mercuriale*, in *Palladio*, VI, n. 1, pp. 34–39.
- Giuseppe Basile, Pasquale Magro, *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco d'Assisi*, Assisi, Casa editrice francescana, 2001, ISBN 88-8413-000-X.
- R. Bonelli, *Francesco d'Assisi : Chiese e conventi*, Milano, 1982.
- Giorgio Bonsanti, *La volta della Basilica superiore di Assisi*, Modena, 1997.
- Giorgio Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena, Panini, 2002, ISBN 88-7686-807-0.
- Miklos Boscovits, *Pittura umbra e marchigiana tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, 1973.
- Miklos Boskovits, *Studi recenti sulla basilica di Assisi*, in *Arte cristiana*, vol. 71, 1993, pp. 203–214.
- Ludovico da Pietralunga, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi.In appendice: Chiesa superiore, di Anonimo secentesco. [Dal manoscritto 148 della Biblioteca comunale di Assisi]*, a cura di Pietro Scarpellini, Treviso, Canova, 1982.
- Elvio Lunghi, *La Basilica di San Francesco d'Assisi*, Antella, 1996.
- Elvio Lunghi, *L'influenza di Pietro di Giovanni Olivi e Ubertino da Casale nel programma iconografico del transetto della chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi*, in *Collectanea*

Franciscana : Periodicum cura Instituti Historici Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum editum, vol. 67, 1997, pp. 167-188.
- Elvio Lunghi, *San Francesco in Assisi : Le immagini del potere*, Perugia, Era Nuova, 2003, ISBN 88-85411-75-4.
- Gianfranco Malafarina (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi ; fotografie di Elio e Stefano Ciol, Ghigo Roli, Gerhard Ruf OFMConv*, Modena, Panini, 2005, ISBN 88-8290-765-1.
- Silvestro Nessi, *La basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, 2ª ed., Assisi, Casa editrice francescana, 1994.
- R. Rusconi (a cura di), *Francesco d'Assisi : Storia e arte*, Milano, 1982.
- Wolfgang Schenkluhn, *La basilica di San Francesco in Assisi Ecclesia Specialis : La visione di papa Gregorio IX di un rinnovamento della Chiesa*, Milano, Biblioteca Francescana, 1991, ISBN 88-7962-055-X.
- *Guida rossa*, Umbria, Milano, Touring Club editore, 1999, ISBN 88-365-1337-9.
- Giuseppe Rocchi, *La basilica di San Francesco ad Assisi : Interpretazione e rilievo*, Firenze, Sansoni, 1982, ISBN 88-7686-807-0.
- Giuseppe Rocchi, *L'architettura della basilica di San Francesco in Assisi*, in Giorgio Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, 1 : Testi. Saggi, Modena, Panini, 2002, pp. 17-111.
- Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini : La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano, Skira, 2002, ISBN 88-8491-056-0.
- (CA) Marco Pedretti, *Els primers cent anys de l'ordre franciscà i de la basílica d'Assís: 1226-1321*, in *Mot So Razo*, vol. 9, 2010.
- Luigi Pellegrini, *I luoghi di frate Francesco : Memoria agiografica e realtà storica*, Milano, Biblioteca Francescana, 2010, ISBN 978-88-7962-158-8.

Voci correlate

- Ordine francescano
- Francesco d'Assisi
- Frati Minori Conventuali
- Arciconfraternita dei cordigeri
- Museo del Tesoro della basilica di San Francesco
- Questione giottesca
- Rivista San Francesco
- Via di Francesco

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali sulle **disposizioni foniche degli organi della basilica di San Francesco ad Assisi**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **Basilica di San Francesco (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilica_di_San_Francesco_(Assisi)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-

- *Sito ufficiale*, su *sanfrancescoassisi.org*.
- (EN) *Basilica di San Francesco*, su *Structurae*.
- *Basilica di San Francesco*, su *CulturaItalia*, Istituto centrale per il catalogo unico.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 144708327 (https://viaf.org/viaf/144708327) · ISNI (EN) 0000 0001 2284 7737 (http://isni.org/isni/0000000122847737) · LCCN (EN) n82090296 (http://id.loc.gov/authorities/names/n82090296) · GND (DE) 4119785-9 (https://d-nb.info/gnd/4119785-9) · J9U (EN, HE) 987007267583505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007267583505171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n82090296 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n82090296)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_San_Francesco&oldid=133692481"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 10:47.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Basilica di Santa Chiara

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando l'omonima chiesa di Napoli, vedi **Basilica di Santa Chiara (Napoli)**.*

La **basilica di Santa Chiara** è un importante luogo di culto del centro storico di Assisi.

Indice

- Storia
- Descrizione
  - Esterno
  - Interno
    - Navata
    - Transetto
  - Organo a canne
  - Protomonastero di Santa Chiara
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Storia

La chiesa venne costruita, dopo la morte di santa Chiara, tra il 1257 e il 1265, attorno all'antica chiesa di San Giorgio, che fino al 1230 aveva custodito le spoglie mortali di san Francesco. Le spoglie della santa vennero traslate già nel 1260, mentre la consacrazione solenne avvenne nel 1265, alla presenza di Clemente IV. I lavori di costruzione furono eseguiti dall'architetto Filippo da Campello.

La cripta che ospita oggi la tomba della santa fu realizzata solamente nel 1850.

Descrizione

Basilica di Santa Chiara

Esterno

Stato	Italia
Regione	Umbria
Località	Assisi
Coordinate	43°04′08″N 12°37′01″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Chiara d'Assisi
Diocesi	Assisi-Nocera Umbra-Gualdo Tadino
Consacrazione	1265
Stile architettonico	gotico
Inizio costruzione	1257
Completamento	1265
Sito web	www.assisisantachiara.it (http://www.assisisantachiara.it)

Lo stile architettonico è quello gotico, e ricorda molto da vicino la quasi contemporanea basilica superiore di San Francesco d'Assisi.

Esterno

L'esterno è caratterizzato da tre grossi contrafforti poligonali a forma di ampi archi rampanti che rinforzano il fianco sinistro dell'edificio (fine del XIV secolo). La facciata è realizzata a filari di pietra locale bianca e rosa, tripartita da cornici. Il portale è a tutto sesto, con la ghiera attorno alla lunetta che è sostenuta da due leoni a riposo. La lunetta presenta un affresco molto rovinato di Giacomo Giorgetti.

Più in alto, il rosone ha un doppio giro di colonnine e archetti. La facciata si conclude a timpano con un oculo al centro.

Vicino alla porta laterale sporgono una cappella rivestita da riquadri rosati su sfondo bianco, aggiunta all'inizio del Trecento, e il transetto. L'abside ha forma poligonale, con tre alte monofore. Il campanile a base quadrata si erge sul fianco, con bifore e grandi monofore, sormontato da una cuspide.

Interno

L'interno della chiesa è a croce latina con navata unica (quattro campate), transetto e abside poligonale. Gli archi delle volte poggiano su pilastri a fascio, che attraversano le pareti nude, ravvivate solo da un ballatoio sopra il quale si aprono delle monofore. Anticamente la navata ospitava un ciclo di affreschi sulla vita della santa, di cui restano solo pochi frammenti dopo la scialbatura settecentesca e i danni del terremoto del 13 gennaio 1832.[1]

Navata

Nella navata si apre una sola cappella, detta di Sant'Agnese, situata nella quarta campata a sinistra. Di forma pentagonale è dedicata alla sorella di santa Chiara ed è decorata da affreschi del 1914 di Girolamo Marinelli e pitture murali di Sigismondo Spagnoli.

Statua del Leone sulla piazza antistante la basilica

Sul lato destro si apre invece l'ambiente della cappella di San Giorgio, già facente parte della primitiva chiesetta. Una vetrata la divide in due ambienti, uno dei quali è oggi la cappella del Sacramento. Quest'ultima è decorata dagli affreschi di Pace di Bartolo (sulla parete di ingresso *Annunciazione*, *San Giorgio*, *Natività* e *Adorazione dei Magi*) e di Puccio Capanna (parete sinistra, *Madonna col Bambino in trono e santi*), oltre che di un maestro trecentesco umbro influenzato da Giotto e Pietro Lorenzetti

Bene protetto dall'UNESCO

Assisi, la basilica di San Francesco e altri siti francescani

Patrimonio dell'umanità

Tipo	Culturali
Criterio	(i) (ii) (iii) (iv) (vi)
Pericolo	Non in pericolo
Riconosciuto dal	2000
Scheda UNESCO	(EN) Assisi, the Basilica of San Francesco and Other Franciscan Sites (https://whc.unesco.org/en/list/990) (FR) Scheda (https://whc.unesco.org/fr/list/990)

(*Resurrezione, Deposizione, Sepoltura di Cristo*). Sulla parete dietro l'altare si trovano i frammenti della decorazione duecentesca e altri successivi del Trecento, in cui si riconoscono *Santa Caterina e una santa*, *Santi Chiara, Francesco e Agnese*.

Gli archi rampanti

Da questo ambiente si accede anche all'oratorio del Crocifisso o delle Reliquie, dove si conserva sopra l'altare l'originale *Crocifisso di san Damiano* che parlò a San Francesco nell'eremo di San Damiano. Gli affreschi sono di Francesco Tartaglia (1527): sull'ingresso *Santa Chiara, Maestà, Sant'Anna, San Girolamo, San Rocco, San Francesco*; nell'arco *Urbano V* attribuito a Pace di Bartolo. Dietro una grata sono esposte alcune reliquie:

Interno

- Una cassetta col cranio di sant'Agnese
- Il camice da diacono di san Francesco ricamato da santa Chiara
- La tonaca, il mantello, il cordone di santa Chiara e un cofano coi suoi capelli
- Una tonaca di san Francesco
- Un sandalo e una calza di san Francesco fatti da santa Chiara
- La tonacella di san Francesco
- Un velo nero, una tonaca interna, un cilicio e un crocifisso appartenuti a santa Chiara.

Croce latina

Il trittico a sportelli con la *Madonna col Bambino e storie di Cristo* è di Rinaldo di Ranuccio.

Dalla navata si accede anche alla Cripta, ricavata nel 1850-1872 e sistemata in stile neogotico nel 1935. Qui, attraverso una grata, si vede l'urna con le spoglie di santa Chiara. Al centro si trova un tempietto con l'altare, nella cui parte superiore, accessibile tramite una scaletta, si vede il sarcofago in pietra in cui era già stato conservato il corpo della santa.[2]

Transetto

Reliquie di santa Chiara

Nel transetto sinistro si trova, sulla parete di fondo, una *Natività* della metà del Trecento di un maestro giottesco di formazione umbra, denominato appunto il "Maestro della Natività di Santa Chiara".

A sinistra la tavola con la *Madonna col Bambino* del Maestro di Santa Chiara (1265 circa). Nelle pareti più alte frammenti di *Storie del Vecchio Testamento* della fine del Duecento, di scuola romana o toscana.

Il presbiterio ha al centro l'altare maggiore entro una serie di 12 colonnine poligonali con capitelli gotici, opera di maestranze umbre della fine del XII secolo, chiuse da una cancellata in ferro battuto in parte originale, in parte restaurata con rifacimenti nel XVIII secolo.

Il crocifisso appeso è opera del Maestro di Santa Chiara, artista della fine del Duecento. Gli affreschi nelle quattro vele sono attribuiti al Maestro Espressionista di Santa Chiara, artista invece seguace di Giotto, databili al 1337 circa e raffiguranti scene allegoriche con al centro coppie di sante: *Maria e santa Chiara*, *Sante Agnese vergine sorella di Chiara e Agnese martire*, *Sante Caterina d'Alessandria e Margherita d'Antiochia*, *Sante Lucia e Cecilia*. Nello sfarzo del fondo oro e nella ricchezza delle architetture dipinte questi affreschi si ispirano alle *Allegorie francescane* della basilica inferiore di Assisi.

La volta con le *Sante in gloria* del Maestro Espressionista di Santa Chiara

Nel transetto destro un'altra tavola attribuita al Maestro di Santa Chiara con *Santa Chiara e otto storie della sua vita* (1283, opera eponima). Sulla parete di fondo affreschi frammentari con i *Funerali di santa Chiara* e il *Trasporto della salma di santa Chiara*, del Maestro Espressionista di Santa Chiara (opera eponima), assegnabili al primo decennio del Trecento. Allo stesso maestro sono riferiti anche l'*Annuncio a Gioacchino*, lo *Sposalizio della Vergine*, la *Strage degli innocenti*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa nel Tempio* e il *Giudizio finale* nella parte alta delle pareti.

Organo a canne

Nell'abside, alle spalle dell'altare maggiore, vi è l'organo a canne della basilica, costruito nel 1935 dalla ditta Giustozzi e restaurato nel 1951 dalla ditta Mascioni.

Lo strumento è a trasmissione elettro-pneumatica, con consolle mobile indipendente avente due tastiere di 58 note ciascuna ed una pedaliera concavo-radiale di 30. La cassa lignea in stile neogotico che racchiude l'organo si articola in tre campi, tre al centro, e due ai lati, con canne di principale con bocche allineate.

Protomonastero di Santa Chiara

Il convento di clausura di Santa Chiara, detto anche protomonastero, si trova nel lato verso valle, invisibile da vicino. Ingrandito fra Tre e Quattrocento, ha un chiostro da cui si accede all'antica cripta della chiesetta di San Giorgio. Tra le opere conservate nel monastero spicca la *Crocifissione e quattro santi* di Puccio Capanna, già nella cappella del Sacramento.

Note

1. ^ *Umbria*, p. 306
2. ^ *Umbria*, p. 307

Bibliografia

- G. Troiano - A. Pompei, *Guida illustrata di Assisi*, Casa Editrice Francescana, Terni.
- L. Santini, *Assisi*, Editrice Plurigraf, Narni-Terni.

- AA.VV., *Umbria* ("Guida rossa"), Touring Club Italiano, Milano 1999. ISBN 88-365-1337-9

Voci correlate

- Chiara d'Assisi
- Francesco d'Assisi

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali sulla **disposizione fonica dell'organo a canne**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **basilica di Santa Chiara (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Santa_Chiara_(Assisi)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *L'organo a canne*, su *marcovalentini.it*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 236539318 (https://viaf.org/viaf/236539318) · GND (DE) 4382577-1 (https://d-nb.info/gnd/4382577-1) · WorldCat Identities (EN) lccn-no94042937 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-no94042937)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_Santa_Chiara&oldid=133129348"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 apr 2023 alle 17:03.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Duomo di Orvieto

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **basilica cattedrale di Santa Maria Assunta** è il principale luogo di culto cattolico di Orvieto, in provincia di Terni, chiesa madre della diocesi di Orvieto-Todi e capolavoro dell'architettura gotica dell'Italia Centrale. Nel gennaio del 1889 papa Leone XIII l'ha elevata alla dignità di basilica minore.[1] È monumento nazionale italiano.

La costruzione della chiesa fu avviata nel 1290 per volontà di papa Niccolò IV con l'intento di creare un'unica grande cattedrale per la città in sostituzione delle due chiese che preesistevano sulla piazza (la chiesa episcopale di S. Maria e la chiesa parrocchiale di S. Costanzo). Benché sia vero che la chiesa custodisca il Corporale del miracolo di Bolsena, non è vera la teoria secondo la quale il miracolo fu l'evento propiziatorio per avviarne la costruzione. Disegnato in stile romanico da un artista sconosciuto (probabilmente Arnolfo di Cambio), in principio la direzione dei lavori fu affidata a fra Bevignate da Perugia a cui succedette ben presto, prima della fine del secolo, Giovanni di Uguccione, che introdusse le prime forme gotiche. Ai primi anni del Trecento lo scultore e architetto senese Lorenzo Maitani assunse il ruolo di capomastro dell'opera.

Questi ampliò in forme gotiche l'abside e il transetto e determinò, pur non terminandola, l'aspetto della facciata come appare ancora oggi. Alla morte del Maitani, avvenuta nel 1330, i lavori erano tutt'altro che conclusi. Il ruolo di capomastro venne assunto da vari architetti-scultori che si succedettero nel corso degli anni, spesso per brevi periodi. Nel 1350-1356 venne costruita la Cappella del Corporale. Nel 1408-1444 venne costruita la Cappella di San Brizio, affrescata però solo più tardi (1447-1504). Anche i lavori della facciata si protrassero negli anni, fino ad essere completati solo nella seconda metà del 1500 da Ippolito Scalza, che costruì tre delle quattro guglie della facciata.

Indice

Descrizione
La facciata
Visione d'insieme

Basilica Cattedrale di Santa Maria Assunta

Veduta della Cattedrale

Stato	Italia
Regione	Umbria
Località	Orvieto
Coordinate	42°43′01″N 12°06′49″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Maria Assunta
Diocesi	Orvieto-Todi
Architetto	molteplici, fra cui Lorenzo Maitani
Stile architettonico	romanico-gotico
Inizio costruzione	1290
Completamento	1591 (restaurato dopo il 1795)
Sito web	www.opsm.it/ (http://www.opsm.it/)

La zona inferiore
La zona superiore
I mosaici
Le statue di bronzo
L'interno
Visione d'insieme
Cappella di San Brizio
La Cappella del Corporale
Il presbiterio
Altre opere
Organo a canne
Campane
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Descrizione

La facciata

Visione d'insieme

Veduta

Iniziata alla fine del XIII secolo, alla facciata lavorarono oltre venti artisti nel corso dei secoli e fu terminata, se si eccettuano i lavori di restauro e rifacimento, solo alla fine del XVI secolo, con la realizzazione delle guglie laterali ad opera di Ippolito Scalza (1571-1591).

Ciononostante la facciata del duomo di Orvieto si presenta armoniosa ed equilibrata, uniforme nello stile, merito soprattutto del rispetto del progetto e delle forme gotiche iniziali. Quattro contrafforti verticali a fasci, terminanti ciascuno con una guglia, dividono la facciata in tre settori. Le linee verticali sono ben equilibrate dalle linee orizzontali del basamento, della cornice che limita i rilievi e della loggia con archetti trilobati. I tre triangoli delle ghimberghe sono ripetuti dai 3 triangoli delle cuspidi, tutti e sei i motivi a delimitare la doppia cornice quadrata che racchiude il rosone. Le strombature dei portali, i bassorilievi ai loro fianchi, la loggia, il rosone, le edicole, le statue, i fasci dei pilastri, e infine le guglie creano motivi a rilievo che ben contrastano con la superficie piana e rilucente dei mosaici. Nel complesso la facciata risulta armoniosa, equilibrata e dotata di unità compositiva.

La zona inferiore

La facciata del duomo

Pilone Esterno sinistro della facciata. Particolare del Peccato Originale. Bassorilievo di Lorenzo Maitani (1300-1330)

Secondo la storiografia più recente la facciata fu iniziata contemporaneamente al corpo di fabbrica, alla fine del XIII secolo e non nel 1310 come si pensava fino a tempi recentissimi. Il primo architetto-scultore che vi lavorò è sconosciuto, ma probabilmente non fu Lorenzo Maitani, che subentrò come capomastro solo ai primi anni del 1300 e che vi lavorò fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1330. Questi inserì elementi gotici, decorò a bassorilievo tutta la parte inferiore della facciata, cambiò il progetto da monocuspidato a tricuspidato e dette alla facciata l'aspetto come appare ancora oggi, pressoché rispettato dai numerosi capomastri che gli succedettero negli anni.

I bassorilievi che decorano i quattro piloni della parte inferiore della facciata sono uno degli esempi più mirabili di scultura gotica in Italia, se non in Europa. Essi descrivono il destino dell'uomo, dalla Creazione al Giudizio finale. Sui quattro piloni abbiamo, da sinistra e destra:

- *Storie del Vecchio testamento, con particolare riferimento alla Genesi*
- *Storie del Vecchio testamento, con particolare riferimento agli Eventi Messianici*
- *Storie del Nuovo Testamento*
- *Giudizio Finale*
  Il primo e l'ultimo dei bassorilievi (quelli esterni) sono stati realizzati proprio da Lorenzo Maitani, subentrato a maestranze straniere non identificate che probabilmente avevano lavorato precedentemente ai bassorilievi interni.

Alla morte del Maitani (1330) i lavori della facciata proseguirono grazie all'intervento di numerosi artisti che si succedettero, ciascuno per un breve periodo, alla carica di capomastro e i cui contributi individuali sono difficili da rintracciare. Questi lavorarono comunque prevalentemente alle parti comprese tra la cornice che delimita in alto i bassorilievi e la loggia ad archi trilobati. Tra questi si ricordano Nino Pisano (1347-1348) e Andrea Pisano (1349).

La zona superiore

Il Rosone dell'Orcagna (1354-1380)

Il magnifico rosone è opera di Andrea di Cione detto l'Orcagna (1354-1380), che realizzò anche le due cuspidi laterali che si trovano alla stessa altezza. I mosaici negli spicchi del rosone sono di Piero di Puccio (1388), anche se molto restaurati, e raffigurano 4 dottori della chiesa: *Sant'Agostino*, *San Gregorio Magno*, *San Girolamo* e *Sant'Ambrogio*. Le 12 edicole ai fianchi del rosone (sei per lato) sono di Petruccio di Benedetto da Orvieto (1372-1388), mentre le corrispondenti statue collocate al loro interno e raffiguranti *12 profeti* sono di vari artisti tardo-trecenteschi e quattrocenteschi.

Dopo la realizzazione del rosone e dei suoi accessori, i lavori subirono quindi una lunga interruzione fino a quando un altro artista senese, Antonio Federighi, non realizzò le 12 edicole sopra il rosone (1451-1456). Pur rispettando l'impostazione di origine della facciata, il Federighi non esitò ad inserire elementi rinascimentali nei suoi lavori, quali gli archi a tutto sesto delle edicole. Più tardi vi furono poste al loro interno le statue dei *12 apostoli*, opera di vari artisti cinquecenteschi.

La parte superiore alle 12 edicole del Federighi si deve a Michele Sanmicheli. Questi realizzò la cuspide centrale e le due guglie ai fianchi della stessa cuspide (dal 1513). Ma i lavori non terminarono neppure con l'intervento del Sanmicheli, avendo questi lasciato incompiuti i suoi interventi e non avendo affatto lavorato alle due rimanenti guglie laterali. La cuspide centrale fu terminata da un artista non ben identificato (1532). Fu invece Antonio da Sangallo il Giovane a terminare la guglia centrale destra (1547), mentre Ippolito Scalza terminò quella centrale sinistra (1569) e realizzò le altre due laterali (1571-1591), non rinunciando ad inserire delle loggette di gusto manieristico.

Alla fine del XVI secolo, la facciata era finalmente terminata. A partire dal 1795 subì importanti interventi di restauro a causa di danni provocati dalla caduta di un fulmine, interventi che continuarono anche per tutto il secolo successivo.

I mosaici

L'*Incoronazione della Madonna*. Cuspide centrale (rifatto in epoca moderna)

I mosaici della facciata, realizzati da vari autori prevalentemente nel XIV secolo (a partire dal 1321), ma anche nel XV ed inizio del XVI secolo, sono stati nei secoli successivi pesantemente restaurati e rifatti, perdendo le forme e lo stile originari. L'unico superstite è il mosaico con la *Natività di Maria*, dal 1891 conservato al Victoria and Albert Museum di Londra. Nelle ghimberghe sopra i portali troviamo, da sinistra a destra:

- *Il Battesimo di Cristo*
- *L'Assunzione di Maria in gloria*
- *La Natività di Maria*

Negli spicchi ai lati delle ghimberghe troviamo, sempre da sinistra:

- *L'Annunciazione*
- *Gli Apostoli in estasi per l'assunzione della Madonna*
- *Gioacchino ed Anna*

Infine, nelle cuspidi in alto vediamo:

- *Lo Sposalizio della Vergine*
- *L'Incoronazione della Madonna*
- *La Presentazione di Maria al Tempio*

Come già accennato gli spicchi del rosone mostrano 4 dottori della Chiesa.

Le statue di bronzo

Le 4 statue sulla cornice dei piloni che fiancheggiano I portali sono di Lorenzo Maitani e del figlio Vitale (1325-1330). Essi raffigurano i *simboli dei 4 evangelisti* e, più precisamente, da sinistra a destra, *l'Angelo* (San Matteo), *il Leone* (San Marco), *l'Aquila* (San Giovanni) e *il Toro* (San Luca), restaurato nel 1884 da

Adolfo Cozza. Il complesso della lunetta del portale centrale, raffigurante *due Angeli* bronzei che aprono le tende per mostrare la statua marmorea della *Vergine col Bambino*, sono pure degli stessi artisti e dello stesso periodo. Questi sono stati ricollocati nel Museo dell'Opera del Duomo dopo un lungo restauro, mentre sulla lunetta è stata collocata una copia del gruppo.

L'Agnus dei che svetta sulla cima della ghimberga centrale è invece di Matteo di Ugolino da Bologna (1352).

Il portale centrale, inquadrato come i due laterali da un profondo strombo, è rivestito con lastre bronzee dello scultore moderno Emilio Greco, che narrano opere di misericordia (1965-1970).

L'*Agnus dei* bronzeo di Matteo di Ugolino da Bologna (1352)

L'interno

Visione d'insieme

L'interno

L'interno risale al XIII e XIV secolo ed è a pianta basilicale. Il corpo longitudinale consta di tre navate ampie e luminose, coperte da un soffitto a capriate lignee. 10 grossi e alti pilastri circolari o ottagonali (cinque per lato) e archi a tutto sesto articolano lo spazio in sei campate. Nel complesso il corpo longitudinale è armonioso e permette di vederne da ogni punto tutte le parti, compreso il soffitto delle navate laterali. Il transetto consta in tre sole campate coperte da volte a crociera e non è sporgente: le sue estremità sono cioè al livello delle pareti laterali del corpo longitudinale. Dalle due estremità destra e sinistra si aprono, rispettivamente, le importanti cappelle di San Brizio e del Corporale. La pianta è terminata da un presbiterio a pianta pressoché quadrata, al di là della campata centrale del transetto.

Le pareti della navata centrale e i suoi pilastri sono caratterizzati dall'alternanza di fasce di basalto e travertino di matrice senese, che ripete la decorazione laterale esterna. Le pareti esterne delle navate laterali sono state lasciate in origine vuote, poi ricoperte da affreschi cinquecenteschi, infine dipinte a fine Ottocento con le attuali fasce bianche e verdi scuro che riproducono i motivi della navata centrale. Anche le cappelle laterali aperte oltre le pareti esterne delle navate risalgono allo stesso periodo, così come il soffitto a capriate che ricopre tutte e tre le navate e che sostituisce capriate più antiche risalenti al primo periodo di costruzione della chiesa.

L'unica vetrata antica è quella absidale, realizzata da Giovanni di Bonino nel 1328-1334, mentre quelle del corpo longitudinale sono moderne in stile neogotico (1886-1891); queste ultime sono velate, nella parte più bassa, con lamine di alabastro.

Cappella di San Brizio

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Cappella di San Brizio****.*

Sul transetto destro si apre uno dei capisaldi della pittura rinascimentale italiana, la Cappella di San Brizio, dedicata al santo vescovo protettore di Orvieto, San Brizio appunto. La cappella, nota anche col nome di Cappella Nuova per distinguerla dalla più antica cappella del Corporale, fu costruita negli anni 1408-1444 ed affrescata negli anni 1447-1504.

La Cappella di San Brizio. Affrescata prevalentemente da Luca Signorelli (1499-1504)

La decorazione pittorica fu avviata nel 1447 dal Beato Angelico con l'aiuto di Benozzo Gozzoli, cui si deve la decorazione di due delle otto vele delle due volte a crociera, raffiguranti *Il Cristo Giudice tra angeli* e *Il Coro dei Profeti*. I due artisti interruppero ben presto i lavori, terminati solo negli anni 1499- 1504 da Luca Signorelli. Questi dipinse le sei vele rimaste vuote con *Il Coro degli Apostoli*, *I Simboli della Passione e l'Annuncio del Giudizio tra angeli*, *Il Coro dei Dottori della Chiesa*, *Il Coro dei Martiri*, *Il Coro delle Vergini* e *Il Coro dei Patriarchi*. Dipinse anche le grandiose scene apocalittiche dedicate alla *Venuta dell'Anticristo*, alla *Fine del mondo*, alla *Resurrezione della carne* e al *Giudizio universale*. La zoccolatura delle pareti contiene un complesso programma iconografico, sempre del Signorelli, dedicato ai grandi poeti dell'antichità (cui è aggiunto Dante): a ognuno di essi è dedicato un ritratto, contornato da tondi che riproducono in monocromo episodi tratti dalla sua opera. In una scarsella Signorelli ha raffigurato anche un Compianto che, secondo la tradizione tramandata da Vasari, celerebbe nel volto di Cristo un ritratto del figlio del Maestro cortonese morto pochi anni prima di peste.

Al centro della cappella, entro un altare barocco di Bernardino Cametti del 1715, si trova la famosa Madonna di San Brizio, da cui l'intera cappella prese il nome. Secondo la leggenda il dipinto fu lasciato dal santo vescovo (San Brizio) ai cittadini di Orvieto da lui evangelizzati. Il dipinto è una mediocre opera di un anonimo maestro di fine Duecento che si ispirava agli insegnamenti di Cimabue e presenta comunque rifacimenti trecenteschi, come ad esempio il volto del Bambino.

La Cappella del Corporale

Sul transetto sinistro si apre invece la Cappella del Corporale, realizzata tra il 1350 e il 1356 per conservare la preziosa reliquia per cui il duomo di Orvieto intero era nato, il lino insanguinato o corporale utilizzato nella miracolosa Messa di Bolsena (1263) e macchiatosi di sangue sprizzante dall'Ostia al momento della celebrazione eucaristica da parte del prete boemo Pietro da Praga. Il corporale è conservato oggi entro un tabernacolo realizzato nel 1358-1363 da Nicola da Siena e, probabilmente, anche dall'Orcagna.

La Cappella del Corporale. Affrescata da Ugolino di Prete Ilario (1357-1364). In primo piano il tabernacolo con il corporale (1358-1363)

La cappella fu interamente affrescata negli anni 1357-1364 da Ugolino di Prete Ilario e altri collaboratori che comunque si pensa abbiano svolto un ruolo secondario visto che Ugolino è l'unico ad aver firmato il ciclo. Coerentemente alla destinazione della Cappella, il programma iconografico del ciclo ha ad oggetto non solo gli episodi della Messa di Bolsena, ma in generale il mistero della Transustanziazione. Infatti, oltre al miracolo di Bolsena, sono raffigurati diversi altri prodigi - per lo più si tratta di episodi tratti da *exempla* messi a punto con scopo didascalico - che dimostrerebbero la reale presenza del corpo di Cristo nella Particola consacrata. Completano la decorazione scene della Passione di Cristo e in particolare la raffigurazione dell'Ultima Cena, appunto l'istituzione dell'eucaristia.

Ma il vero gioiello della Cappella è il preziosissimo Reliquiario del Corporale, capolavoro di arte gotica italiana ed europea, realizzato tra il 1337 e il 1338 dall'orafo senese Ugolino di Vieri. Il reliquiario, realizzato prima della cappella e del tabernacolo che oggi raccoglie il corporale, era destinato a raccogliere anch'esso lo stesso Corporale. Qui infatti vi rimase dal 1338, anno del suo completamento, fino al 1363 circa, quando fu trasferito nel tabernacolo che lo raccoglie ancora oggi. Il reliquiario riproduce la sagoma tripartita della facciata del duomo con raffinate scene della *Vita di Cristo e del miracolo di Bolsena* realizzate in argento, oro e smalto traslucido.

Nella stessa Cappella del Corporale è ospitata anche la *Madonna dei Raccomandati* (o della Misericordia) realizzata dal senese Lippo Memmi intorno al 1320. Notevole è poi l'affresco raffigurante *Due angeli reggenti lo stemma dell'Opera del Duomo* e il *Fonte Battesimale sormontato da una statua di San Giovanni Battista*.

Il presbiterio

Scorcio del presbiterio con gli affreschi di Ugolino di Prete Ilario (dal 1370)

Lo stesso Ugolino di Prete Ilario che lavorò agli affreschi della Cappella del Corporale affrescò, con molti aiuti e a partire dal 1370, la Cappella Maggiore della chiesa (o presbiterio). Gli affreschi raffigurano *Storie della vita della Madonna*, cui l'intero duomo è dedicato. Si tratta di uno dei più grandi cicli trecenteschi superstiti in Italia ed è di qualche anno successivo a quello della Cappella del Corporale. Gli affreschi dell'*Annunciazione* e della *Visitazione di Maria* sono rifacimenti tardo-quattrocenteschi di Antonio del Massaro, detto il Pastura. Nella cappella si apre una grande finestra quadrifora caratterizzata da una notevole vetrata istoriata, opera di Giovanni di Bonino (1328-1334). In pendant con la decorazione ad affresco la vetrata è dedicata alle *Storie di Maria e di Cristo*. Il *Crocifisso* ligneo che è collocato al centro della cappella, dietro l'altare, è opera di Lorenzo Maitani, mentre il coro ligneo è opera di vari artisti intarsiatori del legno capeggiati da Giovanni Ammannati (a partire dal 1329).

Altre opere

Da ricordare, sulla parete della navata sinistra nella prima campata, un affresco di Gentile da Fabriano raffigurante la *Madonna con Bambino* ed eseguito nel 1425. All'inizio della navata centrale si trova poi un'acquasantiera in marmo di Antonio Federighi del 1451-1456. Nel transetto si può ammirare una *Pietà* di Ippolito Scalza del 1579, opera che risente degli echi delle *Pietà* di Michelangelo, anche se caratterizzata da maggior teatralità e minore forza espressiva. Sul lato sinistro si trova la Cappella della Maddalena, restaurata nel XVIII secolo dai marchesi Gualterio per la sepoltura di alcuni membri della famiglia: i cardinali Carlo e Filippo Antonio e gli arcivescovi Ludovico Anselmo e Giannotto. Ai piedi della cappella si legge infine un'iscrizione dedicata a Giovanni Battista Gualterio, marchese di Corgnolo, duca di Cumia e conte di Dundee. Nel Museo dell'Opera del Duomo sono presenti due importanti statue del Mochi che raffigurano l'angelo e la vergine nell'atto dell'Annunciazione.

Organo a canne

Nel transetto sinistro, sopra un'alta cantoria, si trova l'organo monumentale, iniziato da Domenico Palmieri, a cui è subentrato, nel 1587, Vincenzo Fulgenzi, che lo portò a termine nell'anno successivo. Le decorazioni lignee intagliate della cassa e della cantoria furono affidate a Ippolito Scalza. Lo strumento, originariamente a due tastiere e pedaliera, fu notevolmente ampliato nel 1911 dall'organaro Carlo Vegezzi Bossi che, fra le altre cose, costruì la cassa espressiva e dotò l'organo della trasmissione pneumatica. Un altro importante ampliamento fu quello di Libero Rino Pinchi, dell'anno 1974, che aggiunse una nuova tastiera (il *Positivo*, con le canne direttamente sopra la cantoria senza cassa), rinnovò la trasmissione mutandola in elettrica e costruì una nuova consolle mobile al piano della navata, generalmente posta alla sinistra del presbiterio. A partire dal 2013, a causa di gravi malfunzionamenti che lo rendevano non più utilizzabile da anni, l'Opera del Duomo ha intrapreso un nuovo restauro, portato a termine in circa tre anni e mezzo da Alessandro Giacobazzi (Modena); in questa occasione peraltro, è stata trasferita all'interno della cassa, al posto dei mantici, l'aggiunta di Pinchi del 1974, che posta direttamente sulla balaustra non dava un buon effetto estetico. In sede di tale intervento è stata spostata la manticeria in un apposito vano ricavato dietro la cassa e di conseguenza è stato completamente rifatto tutto l'impianto del vento che fin dal 1913 presentava grosse lacune.

Lo strumento, a trasmissione elettronica, è dotato di tre tastiere di 61 note ciascuna, e pedaliera concavo-radiale di 32 note. Possiede 72 registri, per 5644 canne.

Campane

Il campanile a vela possiede un concerto campanario di 5 campane a slancio, di varie epoche e fusioni:

I: Mib3 calante. Fusa da Orazio Censore di Roma nel 1609;

II: Fa3. Fusa dalla Fonderia Pontificia Marinelli di Agnone nel 1961, in sostituzione della precedente crepatasi anni prima. Ora è esposta nel museo;

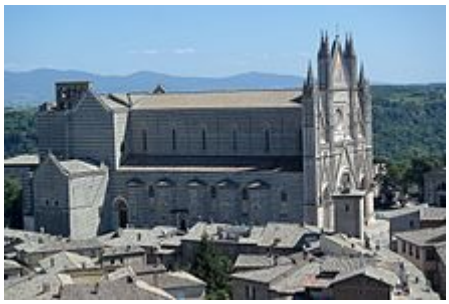
III: La3. Fusa da G. Compiano nel 1598;

IV: Sib3. Fusa da un fonditore ignoto nel 1551;

V: Re4. Fusa da De Blasi di Roma nel 1797.

Note

1. ^ *Catholic.org Basilicas in Italy* (http://www.gcatholic.org/churches/data/basITX.htm)



Veduta del duomo dalla Torre del Moro

Bibliografia

- P. Torriti, *Il Duomo di Orvieto, gioiello del gotico italiano*, Bonechi Edizioni il Turismo, Firenze, 2006.

Voci correlate

- Villa di Domiziano (Castel Gandolfo)
- Provincia di Terni

- Ippolito Scalza

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali sulla **disposizione fonica dell'organo a canne**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **duomo di Orvieto (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Duomo_(Orvieto)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Sito ufficiale*, su *opsm.it*.
- (EN) *Duomo di Orvieto*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN) *Duomo di Orvieto*, su *Structurae*.
- *Duomo di Orvieto*, su *BeWeB*, Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici della Conferenza Episcopale Italiana.
- *Il Duomo*, su *inorvieto.it*. URL consultato il 25 aprile 2016 (archiviato dall'url originale il 10 maggio 2016). sul sito turistico del Comune di Orvieto.
- *L'organo*, su *digilander.libero.it*.
- Alessandro Giacobazzi, http://alessandrogiacobazzi.org/it/scheda-news.php?id=11
- Chiesa di Santa Maria Assunta (Orvieto) (http://www.beweb.chiesacattolica.it/cattedrali/cattedrale/702/Chiesa+di+Santa+Maria+Assunta) su BeWeB - Beni ecclesiastici in web

Controllo di autorità	VIAF (EN) 133809442 (https://viaf.org/viaf/133809442) · LCCN (EN) n88652520 (http://id.loc.gov/authorities/names/n88652520) · GND (DE) 4253825-7 (https://d-nb.info/gnd/4253825-7) · J9U (EN, HE) 987007260769505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007260769505171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n88652520 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n88652520)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Duomo_di_Orvieto&oldid=133743611"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 mag 2023 alle 18:08.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Duomo di Milano

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando il documentario, vedi **Il duomo di Milano**.*

Il **Duomo di Milano**, ufficialmente **Cattedrale Metropolitana della Natività della Beata Vergine Maria** (*Dòmm de Milan* in milanese, IPA: ['dɔm de mi'lãː]), è la cattedrale dell'arcidiocesi di Milano e monumento nazionale italiano[2]. Simbolo del capoluogo lombardo, e situato nell'omonima piazza al centro della metropoli, è dedicata a santa Maria Nascente. È la chiesa più grande d'Italia[3][4] (la più grande della Repubblica Italiana, dato che la basilica di San Pietro, più grande, è infatti nel territorio della Città del Vaticano; è la seconda più grande considerando tutta la penisola italiana), la terza nel mondo per superficie, la sesta per volume[5]. È sede della parrocchia di Santa Tecla nel duomo di Milano[6].

Indice

- **Storia**
  - Una cattedrale europea
  - Costruzione del corpo basilicale
  - Questione della facciata
  - Manutenzione e restauri
  - Architetti, ingegneri e consulenti della fabbrica
- **Contesto urbanistico**
- **Architettura**
  - Architettura esterna
  - Facciata
- **Decorazione**
  - Decorazione della facciata
    - *Porta dell'Editto di Costantino*
    - *Porta di Sant'Ambrogio*
    - *Porta di Maria*
    - *Porta della battaglia di Legnano*
    - *Porta della Storia del Duomo*
  - Statue esterne
    - Fianco destro
    - Abside
    - Fianco sinistro

Cattedrale Metropolitana della Natività della Beata Vergine Maria

Stato	Italia
Regione	Lombardia
Località	Milano
Indirizzo	Piazza del Duomo, 20122 Milano (MI), Italia e Piazza Duomo
Coordinate	45°27′50.28″N 9°11′26.08″E
Religione	cattolica di rito ambrosiano
Titolare	Santa Maria Nascente
Arcidiocesi	Milano
Consacrazione	1418 e 1577
Architetto	Simone da Orsenigo
Stile architettonico	Gotico Internazionale, Neoclassico, Neogotico

- Architettura interna
- Pavimento
- Decorazione interna
  - Quadroni di San Carlo
  - Controfacciata
  - Meridiana
  - Navata esterna destra
    - Monumenti funerari
    - Altari del Pellegrini
  - Navata esterna sinistra
    - Altare del Crocifisso di san Carlo
    - Altare di san Giuseppe
    - Altare di sant'Ambrogio
  - Braccio sud del transetto
    - Monumento funebre del Medeghino
    - Cappella di san Giovanni il Buono
    - Altare della Presentazione della Vergine
  - Braccio nord del transetto
    - Cappella della Madonna dell'Albero
  - Tiburio
    - Campane
  - Presbiterio
    - Sacro Chiodo
    - Organi
  - Cripta
  - Deambulatorio
    - Retrocoro con le *Storie di Maria*
    - Monumenti a pontefici e cardinali
    - Vetrate absidali
    - Sagrestia meridionale
    - Sagrestia settentrionale

Misure e dimensioni

Scavi

Terrazze del Duomo

Madonnina

Grande Museo del Duomo di Milano

Note

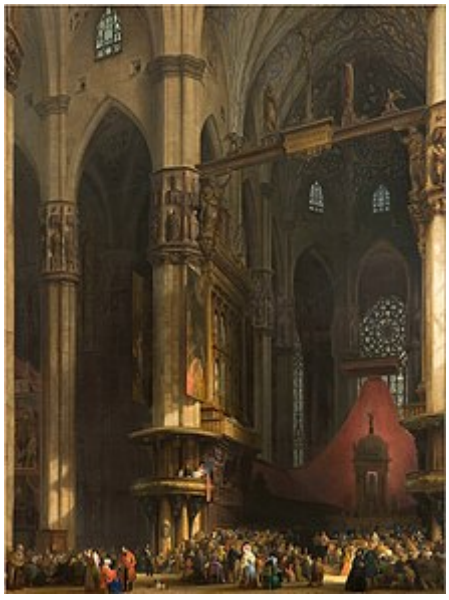
Bibliografia

Voci correlate
- Arte gotica
- Arte nel duomo

Altri progetti

Inizio costruzione	1386
Completamento	1932[1]
Sito web	Sito ufficiale (http://www.duomomilano.it/)

Il duomo in una foto storica di Giacomo Brogi



Luigi Bisi, Interno del Duomo di Milano

Collegamenti esterni

Storia

Il complesso episcopale di Milano sovrapposto alla moderna piazza del Duomo. Il complesso episcopale, che fu demolito per consentire la costruzione del Duomo di Milano, era costituito dalla basilica di Santa Tecla (nomi originari paleocristiani *basilica maior* o *basilica nova*), il battistero di San Giovanni alle Fonti, la cattedrale di Santa Maria Maggiore (nomi originari paleocristiani *basilica vetus* o *basilica minor*) e il battistero di Santo Stefano alle Fonti

Una

Lapide all'interno del Duomo che commemora l'inizio della costruzione nel 1386

Giovanni Antonio Amadeo, *Galeazzo Maria Sforza con l'atto di donazione delle cave di Candoglia*, Museo del Duomo di Milano

cattedrale europea

Nel luogo in cui sorge il duomo un tempo si trovavano l'antica cattedrale di Santa Maria Maggiore, la cattedrale invernale, e la basilica di Santa Tecla, cattedrale estiva. Dopo il crollo del campanile (1386), l'arcivescovo Antonio de' Saluzzi, sostenuto dalla popolazione, promosse la ricostruzione di una nuova e più grande cattedrale (12 maggio 1386), che sorgesse sul luogo del più antico cuore religioso della città[7]. La costruzione della cattedrale fu dettata anche da scelte politiche ben precise: con il nuovo cantiere la popolazione di Milano intendeva rimarcare la centralità di Milano agli occhi di Gian Galeazzo che, con un colpo di stato, aveva da poco deposto lo zio Bernabò e riunificato i domini viscontei, preminenza messa in dubbio dalla scelta del nuovo signore di risiedere e di mantenere la sua corte, come già il padre Galeazzo II, a Pavia e non a Milano[8][9]. Per il nuovo edificio si iniziò ad abbattere entrambe le chiese precedenti: Santa Maria Maggiore venne demolita per prima, Santa Tecla in un secondo momento, nel 1461-1462 (parzialmente ricostruita nel 1489 e definitivamente abbattuta nel 1548)[10].

La nuova chiesa, a giudicare dai resti archeologici emersi dagli scavi nella sacrestia, doveva prevedere originariamente un edificio in mattoni secondo le tecniche del gotico lombardo. Nel 12 gennaio 1387 si gettarono le fondazioni dei piloni, opere colossali che erano state già progettate su disegno l'anno

precedente. Durante il 1387 si continuarono gli scavi delle fondazioni e si continuarono i piloni. Ciò che fu fatto prima del 1386 venne tutto disfatto o quasi. Nel corso dell'anno il duca di Milano Gian Galeazzo Visconti, assunse il controllo dei lavori, imponendo un progetto più ambizioso[7]. Il materiale scelto per la nuova costruzione divenne allora il marmo di Candoglia (e in misura molto minore anche il marmo di Ornavasso[11]) e le forme architettoniche quelle del tardo gotico di ispirazione renano-boema. Il desiderio di Gian Galeazzo era infatti quello di dare alla città un grandioso edificio al passo con le più aggiornate tendenze europee, che simboleggiasse le ambizioni del suo Stato, che, nei suoi piani, sarebbe dovuto diventare il centro di una monarchia nazionale italiana come era successo in Francia e in Inghilterra, inserendosi così tra le grandi potenze del continente. Gian Galeazzo mise a disposizione le cave e accordò forti sovvenzioni ed esenzioni fiscali: ogni blocco destinato al Duomo era marchiato *AUF* (*Ad usum fabricae*), e per questo esente da qualsiasi tributo di passaggio. Come testimonia il ricco archivio conservatosi fino ai giorni nostri, il primo ingegnere capo fu Simone d'Orsenigo, affiancato da altri maestri lombardi, che nel 1388 iniziarono i muri perimetrali. Nel 1389-1390 il francese Nicolas de Bonaventure venne incaricato di disegnare i finestroni[10].

A dirigere il cantiere vennero chiamati architetti francesi e tedeschi, come Jean Mignot, Jacques Coene o Enrico di Gmünd, i quali però restavano in carica per pochissimo tempo, incontrando una scoperta ostilità da parte delle maestranze lombarde, abituate a una diversa pratica di lavoro. La fabbrica andò quindi avanti in un clima di tensione, con numerose revisioni, che nonostante tutto diedero origine a un'opera di inconfondibile originalità, sia nel panorama italiano che europeo[7].

Inizialmente le fondazioni erano state preparate per un edificio a tre navate, con cappelle laterali quadrate, i cui muri divisori potessero fare anche da contrafforti. Si decise poi di fare a meno delle cappelle, portando il numero delle navate a cinque e il 19 luglio 1391 venne deliberato l'ingrossamento dei quattro pilastri centrali. Tuttavia c'era una crescente preoccupazione per la stabilità dell'intera struttura, per via di insufficienti masse inerziali da contrapporre all'azione delle spinte. Così nel settembre dello stesso anno venne interrogato il matematico piacentino Gabriele Stornaloco per definire la sezione trasversale e l'alzato, attraverso una precisa diagrammazione geometrica e cosmologica (lo Stornaloco era anche un astronomo e cosmografo). Il 1º maggio 1392 si scelse la forma delle navate progressivamente decrescenti per un'altezza massima di 76 braccia[10].

Tuttavia i rapporti tra Gian Galeazzo e i vertici della fabbrica (scelti dai cittadini di Milano) furono spesso tesi: il signore (che nel 1395 era divenuto duca di Milano) intendeva trasformare il duomo nel *pantheon* dinastico dei Visconti, inserendo nella parte centrale della cattedrale il monumento funebre del padre Galeazzo II e ciò trovò la forte opposizione sia della fabbrica sia dei milanesi, che volevano rimarcare la propria autonomia. Ne nacque uno scontro, che costrinse Gian Galeazzo a decidere la fondazione di un nuovo cantiere destinato esclusivamente alla dinastia viscontea: la Certosa di Pavia, alla quale, senza scrupolo, destinò a più riprese molti dipendenti della fabbrica del Duomo, anche di alto livello, come Giacomo da Campione o Giovannino de' Grassi[9][12].

Costruzione del corpo basilicale

Nel 1393 fu scolpito il primo capitello dei pilastri, su disegno di Giovannino de' Grassi, il quale curò un nuovo disegno per i finestroni e fu ingegnere generale fino alla morte nel 1398. La presenza dei capitelli sui pilastri lo differenzia nettamente dal gotico d'oltralpe, dove le nervature dei pilastri proseguono nelle arcate dando maggiore slancio verticale alla costruzione. Nel 1400 prese il suo posto Filippino degli Organi, che curò la realizzazione dei finestroni absidali. Dal 1407 al 1448 egli fu responsabile capo della costruzione, che portò a termine la parte absidale e il piedicroce, chiuso provvisoriamente dalla facciata ricomposta di Santa Maria Maggiore[10].

Il 16 ottobre 1418 Papa Martino V consacrò l'altare maggiore, spostato nella sua posizione definitiva al centro della nuova crociera tra l'11 e il 12 ottobre. L'altare fino a quel momento era rimasto infatti nella sua precedente collocazione nel vecchio corpo di Santa Maria Maggiore, protetto dai resti della vecchia abside, demolita solo in quest'occasione. La cerimonia fu grandiosa ed ebbe una grandissima partecipazione popolare, anche se vanno considerate inverosimili le cifre proposte dalle cronache dell'epoca (80 000 e 100 000 persone), corrispondenti probabilmente alla totalità della popolazione cittadina di allora[13].

Filippo Abbiati, *San Carlo entra a Milano* (1670-80)

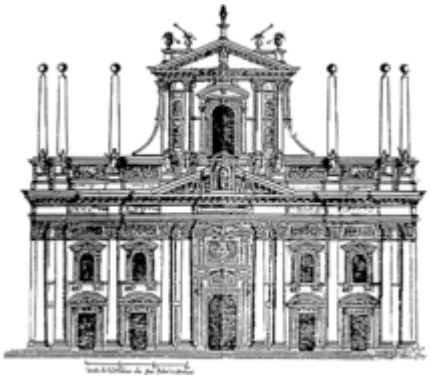
Dal 1452 al 1481 fu a capo del cantiere Giovanni Solari, che per i primi due anni fu affiancato anche dal Filarete, architetto toscano chiamato dal duca Francesco Sforza. Seguirono Guiniforte Solari, figlio di Giovanni, e Giovanni Antonio Amadeo, che con Gian Giacomo Dolcebuono costruì il tiburio nel 1490. Alla morte dell'Amadeo (1522) i successivi maestri fecero varie proposte "gotiche", tra le quali quella di Vincenzo Seregni di affiancare la facciata con due torri (1537 circa), non realizzata[10].

Nel 1567 l'arcivescovo Carlo Borromeo impose una ripresa solerte dei lavori, mettendo a capo della Fabbrica Pellegrino Tibaldi, che ridisegnò il presbiterio, il quale venne solennemente riconsacrato nel 1577, anche se la chiesa non era ancora terminata[10].

Questione della facciata

Per quanto riguarda la facciata, Pellegrino Tibaldi disegnò un progetto nel 1580, basato su un basamento a due piani animato da colonne corinzie giganti e con un'edicola in corrispondenza della navata centrale, affiancata da obelischi. La morte di Carlo Borromeo nel 1584 significò l'allontanamento del suo protetto che lasciò la città, mentre il cantiere veniva preso in mano dal suo rivale Martino Bassi, che inviò a Gregorio XIV, papa milanese, un nuovo progetto di facciata[10].

Il Duomo alla fine del Settecento



Progetto del Tibaldi.

Nel XVII secolo la direzione dei lavori vide la presenza dei migliori architetti cittadini, quali Lelio Buzzi, Francesco Maria Richini (fino al 1638), Carlo Buzzi (fino al 1658) e i Quadrio. Nel frattempo nel 1628 era stato fatto il portale centrale e nel 1638 i lavori della facciata andavano avanti, con l'obiettivo di creare un effetto a edicole ispirato a Santa Susanna di Roma[10]. A tal fine pervennero nel XVIII secolo i disegni di Luigi Vanvitelli (1745) e Bernardo Antonio Vittone (1746)[10].

Tra il 1765 e il 1769 Francesco Croce completò il coronamento del tiburio e la guglia maggiore, sulla quale fu innalzata cinque anni dopo la *Madunina* di rame dorato[14], destinata a diventare il simbolo della città. Lo schema della facciata di Buzzi venne ripreso a fine secolo da Luigi Cagnola, Carlo Felice Soave[15] e Leopoldo Pollack. Quest'ultimo diede inizio alla costruzione del balcone e della finestra centrale.

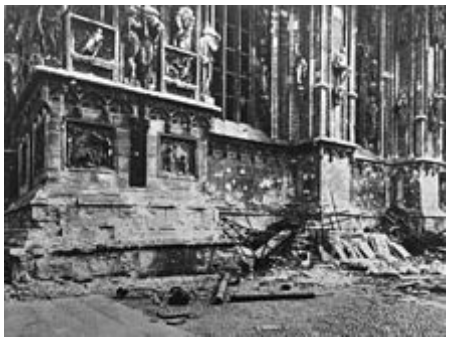
Nel 1805, su istanza diretta di Napoleone Bonaparte, Giuseppe Zanoia avviò i lavori per il completamento della facciata, in previsione dell'Incoronazione di Napoleone Re d'Italia, che avvenne il 6 maggio 1805. Il progetto venne finalmente concluso nel 1813 da Carlo Amati[10]. Proseguì per tutto l'Ottocento l'aggiunta di statue e l'erezione delle guglie, a opera di vari architetti (Pestagalli, Vandoni, Cesa Bianchi), su ispirazione delle guglie quattrocentesche. Tra gli scultori che vi lavorarono nei primi anni dell'Ottocento, si può ricordare Luigi Acquisti.

Manutenzione e restauri

Nel 1866 venne demolito il basso campanile che si trovava sulla navata e le campane vennero trasferite nel tiburio, tra le doppie volte. Per tutto il XIX secolo furono completate le guglie e le decorazioni architettoniche, fino al 1892[10]. Per tutto il secolo si susseguirono inoltre lavori di restauro, volti a sostituire i materiali danneggiati dal tempo.

Portone principale: un dettaglio del danno del bombardamento

Nel corso della seconda guerra mondiale, la Madonnina venne coperta da stracci, onde evitare che i riflessi di luce sulla sua superficie dorata da poco rifatta potessero venire usati come punto di riferimento per i bombardieri alleati in volo sulla città, mentre le vetrate furono preventivamente rimosse e sostituite da rotoli di tela. Pur non essendo stato centrato da bombe a elevato potenziale, anche il duomo venne danneggiato durante i bombardamenti aerei e il suo portone centrale bronzeo mostra ancora oggi alcune "ferite" da parte di spezzoni di bombe esplose nelle vicinanze. Nel secondo dopoguerra, a seguito dei danni subiti dai bombardamenti aerei, il Duomo fu restaurato in gran parte, successivamente le restanti porte di legno furono sostituite con altre di bronzo, opera degli scultori Arrigo Minerbi, Giannino Castiglioni e Luciano Minguzzi.



Fianco destro dopo i bombardamenti del 1943

I quattro piloni centrali che sostengono il tiburio vennero costruiti in serizzo con solo la parte esterna in marmo. Le due parti, interna ed esterna, erano tenute insieme da calce e mattoni rotti. Questa mancanza di uniformità diminuiva sensibilmente la loro capacità di sostegno. Inoltre, il tiburio e la guglia della Madonnina vennero costruiti su archi a tutto tondo, posizionati sopra gli archi ogivali. Questi archi sollecitavano i piloni in maniera non uniforme, spingendoli verso l'esterno. Nel corso del XIX secolo, nel timore che potessero crollare, vi furono numerosi interventi di restauro, i quali, più che risolvere i problemi, ne occultarono i segni. Verso la metà del XX secolo, a causa dell'aumento del traffico (con conseguenti continue vibrazioni) e dell'abbassamento della falda freatica (che portò i piloni a sprofondare leggermente), la situazione statica del Duomo divenne critica.

Nel 1969, per evitare crolli (pezzi di marmo, anche di grosse dimensioni, si erano già staccati, piombando nelle navate), la zona circostante il Duomo venne chiusa al traffico e si ordinò il rallentamento dei treni della linea 1 della metropolitana. Il restauro statico dei piloni iniziò nel 1981 e venne concluso nel 1986 in occasione del seicentenario della costruzione[10]. Ancora oggi la manutenzione della cattedrale è affidata alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, i cui interventi sono continui, tanto da fare nascere l'espressione milanese *Longh come la fabbrica del Domm*, per intendere qualcosa di interminabile[16].

Architetti, ingegneri e consulenti della fabbrica

- Simone da Orsenigo, Generale ingegnere dal 1387 al 1391;

- Giacomo da Campione, ingegnere dal 1388 al 1398;
- Marco da Campione, ingegnere dal 1388 al 1390;
- Nicola da Bonaventis di Francia, ingegnere dal 1389 al 1390;
- Giovanni Annex da Friburgo, ingegnere nel 1391;
- Marco da Carona, ingegnere dal 1391 al 1405;
- Giovannino de' Grassi, ingegnere dal 1391 al 1398;
- Ulrico Fussingen da Ulm, ingegnere nel 1394;
- Jean Mignot da Parigi, ingegnere dal 1399 al 1400;
- Filippino degli Organi, ingegnere dal 1400 al 1448;
- Antonio di Pietro Averulino, detto il Filarete, ingegnere dal 1452 al 1454;
- Giovanni Solari, ingegnere dal 1451 al 1463;
- Guiniforte Solari da Carona, ingegnere dal 1459 al 1480;
- Giovanni Antonio Amadeo, architetto dal 1490 al 1522;
- Leonardo da Vinci, consulente per il tiburio dal 1487 al 1488;
- Luca Fancelli, consulente per il tiburio dal 1487 al 1491;
- Bramante, consulente per il tiburio nel 1490;
- Gian Giacomo Dolcebuono, ingegnere dal 1490 al 1503;
- Andrea Fusina, architetto dal 1506 al 1527;
- Cristoforo Solari, architetto dal 1501;
- Bernardo Zenale da Treviglio, ingegnere dal 1520 al 1527;
- Giulio Romano, consulente per la porta in Compito;
- Vincenzo Seregni, architetto dal 1547 al 1567;
- Pellegrino Tibaldi, architetto dal 1567 al 1585;
- Martino Bassi da Seregno, architetto dal 1587 al 1591;
- Fabio Mangone, ingegnere dal 1617 al 1629;
- Francesco Maria Richini, architetto dal 1631 al 1638;
- Carlo Buzzi, dal 1638 al 1658;
- Gian Lorenzo Bernini, consulente per la facciata nel 1656;
- Gerolamo Quadrio, dal 1658 al 1679;
- Andrea Biffi, dal 1679 al 1686;
- Gianbattista Quadrio, dal 1686 al 1723;
- Antonio Quadrio, 1723 al 1743;
- Bartolomeo Bolla, dal 1743 al 1761;
- Luigi Vanvitelli, consulente per la facciata dal 1745 al 1751;
- Francesco Croce, dal 1760 al 1773;
- Carlo Felice Soave, dal 1795 al 1803;
- Giovanni Antonio Antolini, dal 1801 al 1802;
- Leopoldo Pollack, dal 1806 al 1836;
- Giuseppe Zanoia, nel 1806;
- Carlo Amati, dal 1806 al 1813;
- Pietro Pestagalli, dal 1813 al 1853[17].

Contesto urbanistico

Il Duomo con in primo piano "la cassina", ovvero il complesso degli edifici della fabbrica del duomo contenenti tutti i laboratori del cantiere, incisione del 1832

Lo spazio ridotto della piazza del Duomo nel 1846 (foto di Calvert Jones)

«Il Duomo, simbolo per eccellenza di Milano, è la prima cosa che cerchi quando ti alzi al mattino e l'ultima su cui lo sguardo si posa la sera. Si dice che il Duomo di Milano venga solo dopo San Pietro in Vaticano. Non riesco a capire come possa essere secondo a qualsiasi altra opera eseguita dalla mano dell'uomo»

(*Mark Twain*)

Anticamente il Duomo era circondato dal fitto tessuto urbanistico medievale che, come attorno ad altre grandi cattedrali francesi e tedesche, creava vedute improvvise e maestose del mastodontico edificio, il quale sembrava una montagna di marmo emergente da una trama di minuti edifici di mattoni. L'antico aspetto della zona è testimoniato oggi da vedute antiche e da una serie di fotografie della metà dell'Ottocento. Con l'apertura della piazza di Giuseppe Mengoni tra il 1865 e il 1873, la facciata del Duomo poté diventare un grandioso sfondo scenografico, ma, come non mancarono di fare notare le numerose polemiche, banale[18].

Il fianco sinistro resta visibile quasi soltanto di scorcio, a causa della vicinanza degli edifici circostanti, mentre l'imbocco di via Vittorio Emanuele II permette di osservare l'articolarsi dei volumi dell'abside, del transetto e del tiburio, fino alla guglia maggiore della *Madonnina*. Altri interessanti scorci sono visibili da Piazza Fontana, dallo squarcio del Verziere, dalla piazzetta del Palazzo Reale o dalla terrazza del primo piano dell'Arengario[10].

Architettura

Lo stile del Duomo, essendo frutto di lavori secolari, non risponde a un preciso movimento, ma segue piuttosto un'idea di "gotico" mastodontico e fantasmagorico via via reinterpretato. Nonostante ciò, e nonostante le contraddizioni stilistiche nell'architettura, il Duomo si presenta come un organismo unitario. La gigantesca macchina di pietra infatti affascina e attrae l'immaginazione popolare, in virtù anche della sua ambiguità[19], fatta di ripensamenti, di discontinuità e, talvolta, di ripieghi. Anche il concetto di "autenticità"

gotica, quando si pensa a come in realtà gran parte delle strutture visibili risalga al periodo neogotico, per non parlare delle frequenti sostituzioni, è in realtà una storpiatura della stessa essenza del monumento, che va visto invece come un organismo architettonico sempre in continua e necessaria ricostruzione[10].

Interno della basilica in una stampa del XIX secolo

Il duomo ha una pianta a croce latina, con piedicroce a cinque navate e transetto a tre, con un profondo presbiterio circondato da deambulatorio con abside poligonale. All'incrocio dei bracci si alza, come di consueto, il tiburio. L'insieme ha un notevole slancio verticale, caratteristica più transalpina che italiana, ma questo viene in parte attenuato dalla dilatazione in orizzontale dello spazio e dalla scarsa differenza di altezza tra le navate, tipico del gotico lombardo[7].

La struttura portante è composta dai pilastri e dai muri perimetrali rinforzati da contrafforti all'altezza degli stessi piloni. Questa è una caratteristica che differenzia il duomo milanese dalle cattedrali transalpine, limitando, rispetto al gotico tradizionale, l'apertura dei finestroni (lunghi e stretti) e dando all'insieme (a eccezione dell'abside) una forma prevalentemente "chiusa", dove la parete è innanzitutto un elemento di forte demarcazione, sottolineata anche dall'alto zoccolo di tradizione lombarda. Viene così a mancare lo slancio libero verso l'alto[7]. Ciò è evidente anche se si considera che guglie e pinnacoli non hanno funzione portante, infatti vennero sporadicamente aggiunti nel corso dei secoli, fino al completamento del coronamento nel XIX secolo[7].

Contrafforti, archi rampanti e pinnacoli

I contrafforti hanno forma di triangoli e servono per contenere le spinte laterali degli archi. Il basamento è in muratura, come pure le parti interne delle pareti e degli altri elementi, mentre nei pilastri è stata usata un'anima di serizzo; anche le vele delle volte sono in mattoni. Il paramento a vista, che ha anche un ruolo portante, non solo di rivestimento, è invece in marmo di Candoglia bianco rosato con venature grigie: la cava, fin dall'epoca di Gian Galeazzo Visconti, è ancora di proprietà della Fabbrica del Duomo[10].

Le pareti esterne sono animate da una fitta massa di semipilastri polistili che sono coronati in alto, al di sotto delle terrazze, da un ricamo di archi polilobati sormontati da cuspidi. Le finestre ad arco acuto sono piuttosto strette, poiché come si è detto le pareti hanno funzione portante[10].

La copertura a terrazze (pure in marmo) è un *unicum* nell'architettura gotica, ed è sorretta da un doppio ordine incrociato di volte minori. In corrispondenza dei pilastri si leva una "foresta" di pinnacoli, collegati tra di loro da archi rampanti. In questo caso i pinnacoli non hanno funzione strutturale, infatti risalgono quasi tutti alla prima metà del XIX secolo. Nei disegni antichi e nel grande modello del 1519 di Bernardo Zenale (Grande Museo del Duomo di Milano) si vede una cresta centrale che doveva evidenziare

La zona absidale.

ancora maggiormente la forma triangolare, sia lungo la navata che il transetto, raccordandosi al tiburio, e che venne esclusa dal progetto nel 1836[10].

Architettura esterna

La parte completata per prima è quella absidale, traforata da grandi finestroni, dove compare lo stemma di Gian Galeazzo Visconti. Le statue, i contrafforti, i doccioni e le guglie risalgono in genere dall'epoca del suo successore, Filippo Maria Visconti, fino al XIX secolo. La quattrocentesca guglia *Carelli* fu la prima a essere costruita[10].

A partire dall'abside, che è del XIV secolo, i fianchi via via sono posteriori avvicinandosi alla facciata, fino al XVII secolo. I contrafforti esterni sono coronati da guglie e legati al basamento da più fasce orizzontali. In alto si trova una cornice ad archetti polilobi su peducci con figure antropomorfe e zoomorfe. Tra i contrafforti, in alto, si trovano le finestre che illuminano le navate[10].

L'abside è poligonale e inquadrata dai corpi delle due sagrestie, che sono coronate dalla guglie più antiche. Illuminano l'abside tre enormi finestroni con nervature in marmo che disegnano, nell'ogiva, i rosoni (di Filippo degli Organi, inizio del XV secolo). Il finestrone centrale, con la manta dei Visconti, è dedicato all'Incarnazione di Cristo[10].

Facciata

Finestrone seicentesco

La facciata.

La facciata testimonia di per sé la complessa vicenda edilizia del complesso del Duomo, con la sedimentazione di secoli di architettura e scultura italiana.

Cinque campiture fanno intuire la presenza delle navate, con sei contrafforti (doppi alle estremità e attorno al portale centrale) sormontati da guglie[10]. La costruzione della facciata cominciò nel 1590, sotto la direzione dell'architetto Pellegrini, in stile tardomanierista, continuando poi nella prima metà del Seicento sotto la direzione del Richini e di Carlo Buzzi. Risalgono a quel periodo i cinque portali e parte delle finestre soprastanti, con il coronamento a timpano spezzato. La decorazione a bassorilievo dei portali venne scolpita ai tempi dell'arcivescovo Federico Borromeo su disegni del Cerano. I basamenti dei contrafforti centrali sono decorati da rilievi seicenteschi, con telamoni disegnati da Carlo Buzzi. I rilievi sui basamenti dei contrafforti laterali sono invece del XVIII e XIX secolo. A partire dalla metà del Seicento infatti lavori procedettero a rilento a causa dell'acceso dibattito sulla scelta del progetto da adottare. La conclusione, in stile neogotico,

avvenne a partire dal 1805 su ordine di Napoleone. A tale epoca appartengono i tre finestroni neogotici, realizzati su progetto del Soave e poi dell'Amati[10]. Le statue di *Apostoli* e *Profeti* sulle mensole sono tutte ottocentesche. Del primo decennio dell'Ottocento sono le due statue neoclassiche che ornano la balaustra del finestrone centrale, la *Legge mosaica* dell'Acquisti e la *Legge Nuova* di Camillo Pacetti. Alcuni studiosi sostengono che questa statua sia stata fra le principali fonti di ispirazione per la realizzazione della newyorkese *Statua della Libertà*[20]. L'ultimo atto di completamento è costituito dalle porte in bronzo, novecentesche. È del 1906 quella centrale, dalle leggere linee neogotiche, mentre le altre quattro furono realizzate nel dopoguerra.

Si va dal Tardo Rinascimento del Tibaldi, al Barocco di Francesco Maria Richini, al neogotico napoleonico dell'Acquisti. Nel 1886 la 'Grande Fabbrica' indisse un concorso internazionale per un integrale rifacimento della facciata in stile gotico e nell'ottobre del 1888 la giuria scelse Giuseppe Brentano come vincitore, un giovane allievo di Boito. Il progetto, concepito a modello delle cattedrali francesi, è ancora visibile nella navata destra del Duomo. Pur essendo già ordinati i marmi e predisposti i lavori, anche a causa della prematura morte del Brentano la realizzazione del progetto venne congelata. In seguito, le forti polemiche che insorsero al momento dello smantellamento dei portali barocchi finirono per bloccarlo del tutto. L'unica parte del progetto realizzata, il portale bronzeo di Lodovico Pogliaghi, fu adattato con un'aggiunta alla cornice seicentesca.

Giuseppe Graziosi, *Duomo di Milano*, 1914, Modena, Gipsoteca "Giuseppe Graziosi"

Decorazione

La caratteristica distintiva del Duomo di Milano, oltre alla forma di compromesso tra verticalità gotica e orizzontalità di tradizione lombarda, è la straordinaria abbondanza di sculture[7]. A quello che è un incomparabile campionario di statuaria dal XIV al XX secolo si dedicarono maestri di diversa provenienza, soprattutto all'inizio, con esempi che vanno dai maestri campionesi ai modi secchi di Giovannino de' Grassi, per poi passare allo stile morbido e cosmopolita dei maestri boemi, renani e dello stesso Michelino da Besozzo, fino agli esempi di scultura rinascimentale, barocca e neoclassica, con anche qualche opera art déco degli anni venti e trenta del Novecento[10].

Fiancata nord

L'altro grandioso ciclo decorativo riguarda le vetrate. Il duomo contiene, con le sue cinquantacinque vetrate monumentali, una straordinaria testimonianza della storia dell'arte vetraria dall'inizio del Quattrocento alla fine del Novecento. Alla loro produzione collaborarono, nel corso dei secoli, maestri vetrai di scuola italiana, fiamminga e tedesca, spesso in collaborazione con importanti pittori che fornirono i cartoni per le vetrate, quali Giuseppe Arcimboldo, Pellegrino Tibaldi e altri.

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Vetrate del Duomo di Milano****.*

Decorazione della facciata

Porta dell'Editto di Costantino

Sulla facciata, partendo dal basamento esterno di sinistra i rilievi ritraggono:

Portale centrale, *Creazione di Eva*

- *Morte di Assalonne*
- *Sansone toglie le porte di Gaza*
- *Sansone sbrana il leone*
- *Sacrificio di Caino*
- *Sacrificio di Abele*[10]

Il timpano del portale sinistro è decorato dai rilievi di *Ester ad Assuero* su disegno di Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, mentre la *Porta dell'Editto di Costantino* risale al 1948 ed è opera di Arrigo Minerbi. Fu iniziata dallo scultore nel 1937 ma inaugurata solo nel dopoguerra. Il Minerbi infatti era stato allontanato a causa delle leggi razziali, essendo di famiglia ebrea. La porta è composta da dodici formelle rettangolari, oltre al fastigio superiore in mezzo al quale campeggia la figura di Costantino I. In basso sono ritratti i sei vescovi di Milano precedenti l'editto di Costantino, fra i quali si riconoscono sant'Anatalone e san Calimero. Salendo, si vedono torture e persecuzioni subite dai martiri cristiani prima dell'editto. Al centro sono quindi le tavole dell'editto, promulgato a Milano nel 313 d.C., e al di sopra la liberazione dei cristiani e la loro esultanza. In cima, l'apoteosi di Costantino.

Decorazione delle paraste del portale centrale

Porta di Sant'Ambrogio

Il secondo basamento ha rilievi di:

- *Sacrificio di Noè*
- *David con la testa di Golia*
- *Torre di Babele*[10]

Il fregio al di sopra del portale mostra *Sisara e Giaele*, sempre disegnato dal Cerano e la porta in bronzo con rilievi sulla *Vita di Sant'Ambrogio* è di Giannino Castiglioni (1950).

Porta di Maria

Il terzo basamento ha:

- *Serpente di bronzo*
- *Letto di Salomone*
- *Figure simboliche*[10]

Il portale centrale ha le paraste riccamente decorate da motivi con fiori, frutta e animali, e un timpano con la *Creazione di Eva*, su disegno del Cerano. La porta bronzea è di Lodovico Pogliaghi e presenta *Storie della vita di Maria* tra rilievi floreali[10]. Fu la prima a essere realizzata e fu inaugurata nel 1906. Essa era stata eseguita come parte del progetto di rifacimento della facciata progettato da Brentano. Quando il progetto fu abbandonato, fu adattata all'antico portale seicentesco con l'aggiunta del fastigio superiore, traforato, con *L'incoronazione di Maria fra cori angelici*. La porta rappresenta, sul battente di destra, gli episodi dolorosi,

con al centro la *Pietà*, mentre a sinistra gli episodi gaudiosi, con al centro l'*Assunzione*. L'episodio dell'Annunciazione riporta ancora i segni di danni bellici provocati nel 1943 da un bombardamento aereo sulla città.

La porta bronzea centrale.

Porta della battaglia di Legnano

Nel quarto basamento il fregio marmoreo a coronamento del portale ritrae *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*, disegnato dal Cerano, mentre il portale bronzeo del 1950 fu iniziato da Franco Lombardi e terminato da Virginio Pessina, con pannelli raffiguranti la *Storia di Milano dalla distruzione del Barbarossa alla vittoria di Legnano*.

Il rilievi del quarto basamento ritraggono:

- *Torre davidica*
- *Mosè fa scaturire le acque*
- *Sogno di Giacobbe*[10]

Porta della Storia del Duomo

Il fregio del portale mostra *Salomone e la regina di Saba* di Gaspare Vismara, su disegno del Cerano. La porta bronzea con *Episodi della storia del Duomo* è di Luciano Minguzzi (1965)[10].

Il sesto basamento, esterno a destra, ha rilievi di

- *Roveto ardente*
- *Cacciata dal Paradiso terrestre*
- *Grappolo della Terra Promessa*
- *Mosè salvato dalle acque*
- *Raffaele e Tobiolo*[10]

Più in alto spiccano particolarmente le grandi statue relative all'Antico Testamento di Luigi Acquisti.

Statue esterne

Tutto l'esterno è decorato da un ricchissimo corredo scultoreo. Sulle mensole degli sguanci delle finestre si trovano statue e busti, sui contrafforti statue coperte da baldacchini marmorei (in basso) e 96 "giganti" (in alto), sui quali svettano i doccioni figurati come esseri mostruosi. Altre statue si trovano sulle guglie, sia a coronamento che nelle nicchie. Il complesso delle sculture è una straordinaria galleria dell'arte a Milano tra il XIV e il neoclassicismo, alla realizzazione della quale parteciparono maestri lombardi, tedeschi, boemi, francesi (fra cui i borgognoni), toscani, veneti e campionesi[10].

Fra le statue più importanti vi sono[10]:

Fianco destro

- Dal fianco destro, secondo contrafforte in basso *Sant'Ambrogio* di Carlo Simonetta (1649).

- Sul terzo contrafforte in alto *David* di Gian Andrea Biffi (1597) e al centro *Figura virile* di Cristoforo Solari.
- Sul settimo, in alto, *Vescovo*, attribuito ad Angelo Marini
- Nel transetto destro, negli sguanci tra la X e la XIV finestra si trovano una serie di mezze figure di *Sante*, della fine del Trecento.
- Sull'ottavo contrafforte, in alto, *Costantino* di Angelo Marini e al centro una notevole *Maddalena* di Andrea Fusina
- Sulla tredicesima finestra *Santa Caterina d'Alessandria* (in alto) e *San Paolo* (in basso) entrambe della scuola del Bambaia
- Sul quindicesimo contrafforte, in alto, *San Pietro Martire* della scuola di Jacopino da Tradate, e al centro *Santo Stefano* di Walter Monich.
- Sul diciassettesimo, sul capocroce destro, in alto *Davide e Abigaele* di Biagio Vairone

Davide con la testa di Golia e *San Giovanni Battista*

Abside

- Sul diciannovesimo contrafforte, sull'abside, al centro, *San Giovanni Battista* di Francesco Briosco (1514) e a destra *David* pure di Biagio Vairone
- Negli sguanci del finestrone mediano in basso *Isachab* e *Joachim* di scuola del Bambaia, al centro due *Serafini* di Pieter Monich (1403) e in alto due *Angeli* attribuiti a Matteo Raverti e Niccolò da Venezia (1403). Al centro del rosone si trova la "*razza*", stemma di Gian Galeazzo Visconti, affiancata ai lati dalle figure dell'*Annunciazione*, disegnate da Isacco Imbonate e Paolino da Montorfano (1402)
- Sul contrafforte venti al centro *Giuda maccabeo* del Fusina (1420) e in alto *Nudo virile* di Jacopino da Tradate (1404), la *Suonatrice di corno* di Giorgio Solari (1404) e il notevole *Gigante* di Matteo Raverti (1404)
- Sulla ventunesima finestra, in alto, le statue quattrocentesche di *Adamo, Abele, Caino* ed *Eva*.
- Sul ventunesimo contrafforte in basso *Tobia*, attribuito alla fine del XV-inizio del XVI secolo.

San Celso Martire

Fianco sinistro

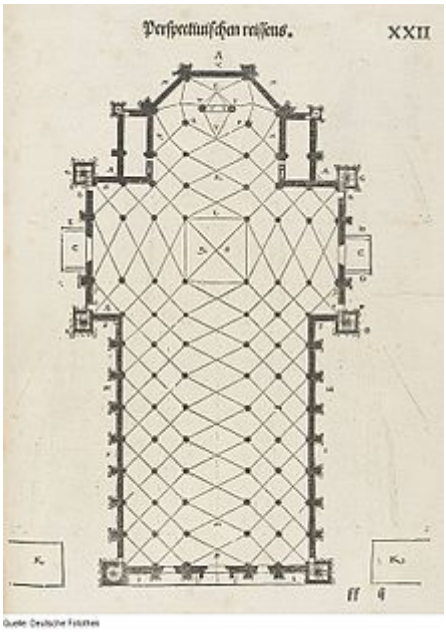
- Nel capocroce sinistro, sulla ventiduesima finestra, *Sibilla cumana* del XVI secolo.
- Sul ventiduesimo contrafforte, al di sotto della guglia Carelli, un *Profeta* in alto (XVI secolo) e *Salomone* al centro (1508)
- Sulla ventitreesima finestra un quattrocentesco *Adamo* in alto e un cinquecentesco *Costantino* in basso
- Sulla venticinquesima finestra, nel transetto sinistro, un *San Rocco* (XVI secolo), *San Galdino*, *Alessandro V*, quest'ultima della scuola di Jacopino da Tradate, e un *San Francesco d'Assisi* (1438)

- Sulla ventiseiesima finestra alcune mezze figure di *Sante* di scuola borgognona e una *Santa Redegonda* attribuita a Niccolò da Venezia (1399).
- Sulla ventiseiesima *San Bernardino* della seconda metà del XVI secolo.
- Sul ventisettesimo contrafforte una *Santa Rosalia* di Carlo Francesco Mellone (1695)
- Sulla ventinovesima finestra le quattrocentesche statue della *Maddalena*, *Santo monaco* e *San Nazario*.
- Sulla trentesima *San Bartolomeo* della scuola di Jacopino da Tradate e mezze figure di *Sante* del XIV e XV secolo.
- Sulla trentunesima, in basso, *Apostolo con libro*, della bottega di Cristoforo Solari (seconda metà del XV secolo)

Il centro del rosone dell'abside, con la "*razza*" viscontea, la *Trinità* e l'*Annunciazione*

- Sul fianco sinistro del piedicroce, trentatreesima finestra, *San Rocco* della prima metà del XVI secolo
- Sulla trentacinquesima *San Sebastiano* della metà del XV secolo
- Sul trentasettesimo contrafforte, in alto, *Giuditta* attribuita ad Antonio Rizzo
- Sulla trentottesima finestra un *Profeta* della fine del XVI secolo.

Architettura interna



Schema della pianta e delle volte del Duomo di Milano

Interno

L'interno è diviso in cinque navate, e il transetto in tre. Il presbiterio è profondo e cinto da un deambulatorio, a fianco del quale si aprono le due sagrestie. La navata centrale è ampia il doppio di quelle laterali, che sono di altezza leggermente decrescente, in modo da permettere l'apertura di piccole finestre ad arco acuto nel cleristorio, sopra gli archi delle volte, che illuminano l'interno in maniera diffusa e tenue. Manca il triforio[10].

I cinquantadue pilastri polistili dividono le navate e sorreggono le volte a costoloni dipinte con un traforo gotico. Questa decorazione fu iniziata dall'abside (metà del XV secolo), proseguita nel tiburio (1501) e ancora nel XVII, fino alle integrazioni e i rifacimenti di Achille Alberti e Alessandro Sanquirico (dal 1823). Dal 1964 non è stata più reintegrata[10].

Molto originali sono i capitelli monumentali a nicchie e cuspidi con statue, che decorano i pilastri lungo la navata centrale, il transetto e l'abside. Alcuni capitelli sono a doppio registro, con statue di santi nelle nicchie sormontate da statue di profeti nelle cuspidi. Gli altri pilastri hanno decorazioni a motivi vegetali[10].

Pavimento

Del pavimento originale medievale non esiste alcuna traccia ma secondo il celebre architetto Beltrami, poi autore di un importante rifacimento fra il 1914 e il 1920, l'attuale decorazione geometrica, commissionata in origine al Tibaldi nel 1567, risentirebbe nel disegno di un influsso di quello precedente andato perduto: infatti l'impianto geometrico, con l'eccezione dei rosoni e dei campanelli che si frappongono alle linee geometriche, richiamano un motivo tipico della fine del secolo XIV o del primo XV. Il Beltrami riconosce infatti nella decorazione del pavimento del Duomo una grande rassomiglianza con quella tipicamente tardo trecentesca che ricopre la parete di fondo del loggiato del castello di Pandino presso Cremona[21].

Il disegno del pavimento attuale fu commissionato il 24 luglio 1567 al Tibaldi (1527-1596) in seguito alle disposizioni emanate da San Carlo per il decoro della Cattedrale, ma i lavori iniziarono nel 1584, terminando, con variazioni, solo tra il 1914 e il 1940. Si tratta di un complesso intreccio di marmi chiari e scuri, tra i quali il nero di Varenna, il bianco e rosa di Candoglia, e il rosso d'Arzo (in origine, oggi quasi completamente sostituito dal rosso di Verona). Tibaldi definì anche gli altari laterali, i mausolei, il coro e il presbiterio (risistemato nel 1986), sulle richieste del cardinale Borromeo. L'interno oggi ha un aspetto che risente soprattutto di quest'epoca, legata al periodo della Controriforma. Nel XVIII secolo alcuni monumenti vennero trasferiti nelle campate verso la facciata, da poco completate[10].

Le navate

Le volte

Le volte

Particolare delle volte

La selva di pilastri

Il pavimento

Decorazione interna

Quadroni di San Carlo

I Quadroni di San Carlo.

Nel mese di novembre, periodo dedicato a san Carlo Borromeo, (celebrato il 4 novembre) nel Duomo vengono esposti i cosiddetti "Quadroni di San Carlo", un ciclo di cinquantasei grandi tele che celebrano la vita e i miracoli del santo compatrono di Milano. Realizzate nel corso del Seicento, costituiscono il più importante ciclo pittorico del barocco lombardo.

Il primo ciclo, fu commissionato tra il 1602 e il 1604 dalla Fabbrica del Duomo, a soli diciotto anni dalla la morte del santo, ad alcuni dei più affermati pittori della Milano del tempo: il Cerano (quattro dipinti), il Duchino (7), il Fiammenghino (5), Carlo Buzzi (2), Carlo Francesco Procaccini (1), e altri. Questo ciclo comprende le 28 tele più grandi (6 metri per 4,75), che narrano i *Fatti della vita del beato Carlo*. A esso si aggiunse il secondo ciclo, i *Miracoli di San Carlo*, di altrettanti dipinti riguardanti i suoi miracoli e guarigioni. Questi quadri sono più piccoli rispetto alla prima serie e misurano approssimativamente 2,4×4,4 metri. Furono realizzati tra il dicembre del 1609 e il novembre 1610, quando san Carlo venne canonizzato. Agli esecutori del primo ciclo si aggiunse Giulio Cesare Procaccini, autore, con il Cerano, delle tele più apprezzate dalla critica.

Oltre a questa serie di teleri in epoca barocca vennero dipinte altre due grandi cicli: il ciclo del *Ritrovamento della vera croce*, che veniva esposto in occasione della festa del Sacro Chiodo, e il ciclo del *SS. Sacramento*, narrante prodigi e miracoli del SS. Sacramento. Cessata con la seconda guerra mondiale la consuetudine delle loro esposizioni, sono attualmente collocati presso il museo diocesano in Sant'Eustorgio.

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Quadroni di San Carlo***.

Estremità della meridiana con il segno del capricorno

Controfacciata

Il portale mediano, in controfacciata, venne disegnato da Fabio Mangone agli inizi del XVII secolo, ma realizzato solo nel 1820. Il coronamento presenta le statue di *sant'Ambrogio* e *san Carlo*, rispettivamente di Pompeo Marchesi e di Gaetano Monti. Sull'attico una lapide ricorda le due consacrazioni, del 1418 e del 1577. Le vetrate dei finestroni classicheggianti del primo livello sono del XIX secolo, realizzate dai fratelli Bertini, con *san Carlo*, *sant'Ambrogio* e *san Michele*, mentre è di Mauro Conconi *santa Tecla*. Quelle dei finestrini neogotici sono degli anni cinquanta del XX secolo, realizzate dall'ungherese Hajnal, recuperando i vivi colori della tradizione medioevale[10]. Rappresentano, ai lati, la *Chiesa* e la *Sinagoga*, mentre al centro la *Trinità* con un'insolita iconografia. L'*Assunta* nella vetrata centrale fu realizzata su cartoni di Luigi Sabatelli.

Meridiana

In vicinanza dell'ingresso del Duomo si trova la meridiana con il simbolo del capricorno, composta da una striscia d'ottone incassata nel pavimento che attraversa la navata e che risale per tre metri sulla parete di sinistra (a nord). Sulla parete rivolta a sud, a un'altezza di quasi 24 metri dal pavimento, è praticato un foro attraverso il quale, al mezzogiorno solare, un raggio di luce si proietta sulla striscia del pavimento. Per evitare che in alcuni giorni dell'anno il foro d'ingresso della luce finisca in ombra, sul lato sud della chiesa manca l'archetto marmoreo. Ai lati della linea metallica sono installate delle lastre di marmo indicanti i segni zodiacali con le date di ingresso del sole.

Lo strumento fu realizzato nel 1786 dagli astronomi di Brera, restaurato più volte e modificato nel 1827 in seguito al rifacimento del pavimento del Duomo[10].

Navata esterna destra

Monumenti funerari

Nella prima campata della navata esterna destra si trova il sarcofago dell'arcivescovo Ariberto da Intimiano (m. 1045), e resse le sorti del Comune di Milano dal 1018 al 1045 riunendo su di sé il potere temporale e vescovile sulla città. L'avello, in semplice pietra grezza di serizzo senza ornamenti, è sormontato da una copia del famoso crocifisso in lamina di rame dorato, oggi nel Museo del Duomo, donato originariamente da Ariberto al monastero di San Dionigi[10]. La croce, pregevole opera protoromanica, reca un'immagine iconica del Cristo di gusto ancora bizantino. Sulla sommità della croce, nei due tondi, sono le personificazioni del Sole e della Luna. Al termine dei bracci trilobati della croce, sono le figure di Maria e di Giovanni, mentre ai piedi del Cristo è un'immagine dello stesso Ariberto che reca in dono il convento di San Dionigi. La croce era ritenuta dalla tradizione quella recata sul Carroccio durante la battaglia di Legnano del 1176 contro l'imperatore Federico Barbarossa.

A sinistra un piccolo marmo seicentesco riporta un'iscrizione che ricorda

«El principio dil Domo di Milano fu nel anno 1386.»

Tomba di Ariberto da Intimiano

La vetrata è decorata da *Storie di San Giovanni evangelista*, tratte dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, qui ricomposte e restaurate negli anni sessanta. La vetrata fu commissionata dal Collegio dei Notai a Cristoforo de' Mottis che la realizzò nel periodo1473-1477[10]. È una delle più belle vetrate del pieno rinascimento conservate in duomo. Il gusto umanista che pervade gli episodi della vita del santo si manifesta negli eleganti costumi quattrocenteschi e nelle splendide architetture di gusto classico rese con rigorosa prospettiva[22].

Nella seconda campata seguono il sarcofago dell'arcivescovo Ottone Visconti, considerato il fondatore della Signoria dei Visconti, che ebbe inizio con la battaglia di Desio del 1277 in cui l'arcivescovo sconfisse la potente famiglia dei Torriani. Successivamente nello stesso sepolcro fu tumulato anche Giovanni Visconti, discendente di Ottone, arcivescovo di Milano dal 1342 al 1354. Il monumento è opera di un maestro campionese del primo XIV secolo elevato su due colonne in marmo rosso di Verona e proveniente dall'antica basilica di Santa Tecla.

Vetrata del Vecchio Testamento, XV secolo

La vetrata è decorata con *Storie del Vecchio Testamento* di maestri lombardi e fiamminghi databili verso la metà del XVI secolo, e vetri raffiguranti la *passione di Cristo* ispirati alle incisioni di Albrecht Dürer. Provengono dai grandi finestroni absidali, rifatti nel corso dell'Ottocento[10].

Nella terza campata si trova l'elenco degli arcivescovi di Milano e una vetrata con altre *Storie del Vecchio Testamento*, di maestri lombardi (Arcimboldi), renani e fiamminghi (metà del XVI secolo)[10].

La quarta campata presenta il *sarcofago di Marco Carelli*, un mecenate che alla fine del XIV secolo donò trentacinquemila ducati alla Fabbrica del Duomo per accelerare i lavori di costruzione. Il monumento, disegnato da Filippino degli Organi nel 1406, è un capolavoro della scultura tardogotica. Sul coperchio è rappresentato il defunto in posizione giacente secondo la consuetudine dell'epoca, mentre sui fianchi sono otto statue rappresentanti gli evangelisti e i dottori della Chiesa, scolpite da Jacopino da Tradate entro eleganti edicole suddivise da pinnacoli[10].

La quarta vetrata raccoglie episodi tratti dal *Vecchio Testamento*, realizzata da maestranze lombarde nel XVI secolo.

La quinta mostra una lapide con il progetto tardottocentesco di Giuseppe Brentano per la facciata, mai realizzato per l'opposizione incontrata alla demolizione della presente facciata che il progetto rappresentato avrebbe dovuto sostituire.

Segue a sinistra il sepolcro rinascimentale di Gian Andrea Vimercati, morto nel 1548, decorato da una *Pietà* e due busti di Bambaia (prima metà del XVI secolo).

La quinta vetrata "foppesca" (anche se non è opera diretta di Vincenzo Foppa), è decorata da *Storie del Nuovo Testamento* (1470-1475) di maestri lombardi che si ispirarono alle opere del famoso pittore con influssi della scuola ferrarese. Sviluppa, a partire dall'*Annunciazione* in basso fino alla *Crocifissione* sulla sommità, la *Storia della vita di Cristo*, ed è considerata una più belle e meglio conservate vetrate rinascimentali del Duomo[10]. In essa è particolarmente evidente la tecnica a *grisaille*, con la quale gli antichi esecutori trasferivano sul vetro il disegno che i pittori realizzavano sui cartoni che fungevano da modello.

Altari del Pellegrini

Alla sesta campata vi è un altare detto *di sant'Agata* composto da colonne composite e frontone, opera di Pellegrino Tibaldi, dove si trova la pala di Federico Zuccari con *San Pietro visita in carcere sant'Agata* (1597).

La sesta vetrata è tra le poche di epoca rinascimentale a essersi conservata integralmente. Narra le *Storie di sant'Eligio*, patrono degli orefici. Fu infatti ordinata dal Collegio degli Orafi a Niccolò da Varallo, che la eseguì tra il 1480 e il 1489)[10]. Ciascun episodio reca in basso il titolo in latino. Le raffigurazioni sono caratterizzate da toni semplici e familiari, molti dei quali mostrano scene di vita quotidiana del XV secolo[23].

Nella settima campata si trova l'*Altare del Sacro Cuore*, pure disegnato dal Pellegrini, con una pala marmorea di Edoardo Rubino, collocata nel 1957. La vetrata, disegnata nel 1958 da János Hajnal, ricorda i beati cardinali *Schuster e Ferrari*, entrambi arcivescovi di Milano[10].

L'ottava campata presenta l'*Altare della Madonna*, pure disegnato dal Pellegrini, con la pala marmorea della *Virgo Potens*, opera di autore forse renano del 1393, detta *di Jacomolo*, dal nome del donatore. La vetrata con *Storie di sant'Agnese e santa Tecla* è opera di Pompeo e Guido Bertini del 1897-1905[10]. Sotto la mensa di questo altare si trova il corpo del beato cardinale Alfredo Ildefonso Schuster, arcivescovo di Milano dal 1929 al 1954.

Tomba di Ottone Visconti, 1354

Elenco degli arcivescovi di Milano

Jacopino da Tradate,Tomba di Marco Carelli (1394)

Virgo Potens, 1393

Agostino Busti detto "il Bambaia", tomba di Gian Andrea Vimercati

Pellegrino Tibaldi, *Altare del Sacro Cuore*

Navata esterna sinistra

Nella prima campata della navata esterna sinistra si trovano la meridiana e la vetrata con le *Storie di David* di Aldo Carpi (1939)[10].

La seconda campata ospita il battistero, opera del Pellegrini, che è composto da un tempietto a base quadrata, sorretto da quattro colonne corinzie, con trabeazione e timpani sui quattro lati. Al centro si trova la vasca, composta da una sarcofago romano in porfido. Alla parete si trovano due lastre marmoree in rosso di Verona, con rilievi di *Apostoli*, opera probabilmente dei maestri campionesi della fine del XII secolo, proveniente da Santa Maria Maggiore. La vetrata è stata ricomposta con frammenti del XVI secolo e illustra *Avvenimenti del Nuovo Testamento*, facenti parte del ciclo della Passione di Cristo, proveniente dalla vetrata absidale dedicata al Nuovo Testamento rifatta nell'Ottocento[10].

Federico Barocci, *Ambrogio impone penitenza a Teodosio* (1633)

Nella terza campata si trova il monumento agli arcivescovi Giovanni, Guidantonio e Giovannangelo Arcimboldi, attribuito a Galeazzo Alessi o a Cristoforo Lombardo (1599). La vetrata ritrae la *Battaglia tra san Michele Arcangelo e il diavolo* ed è di Giovanni Domenico Buffa (1939)[10]. Unica fra tutte le grandi vetrate, ritrae

un unico episodio lungo i suoi 17 metri d'altezza. È caratterizzata da toni di acceso espressionismo, con i quali è descritta con grande veemenza e audacia l'assalto con cui gli Arcangeli, rappresentati in alto sotto la guida di Michele su di un destriero di un bianco abbagliante, precipitano i demoni tra le fiamme dell'inferno.

Nella quarta campata è interessante la vetrata con le *Storie dei Santi Quattro Coronati*, opera manierista eseguita su disegno di Pellegrino Tibaldi nel 1567[10]. Sono tuttora conservati presso la Pinacoteca Ambrosiana i cartoni di mano del Pellegrini, che Corrado Mochis traspose su vetro. Nella posa teatrale delle vigorose figure che animano gli episodi della vita dei santi, si manifesta chiaramente la derivazione romana dello stile del Tibaldi, e in particolare l'ascendenza michelangiolesca delle possenti rappresentazioni. Sono riportati, dal basso, il *Miracolo degli scalpelli*, il *Battesimo in carcere dei quattro scultori convertiti*, *I quattro santi al lavoro*, il *Giudizio dei quattro santi*, il *Martirio davanti all'imperatore Diocleziano*.

La quinta conserva il rifacimento del 1832 dell'edicola della *Tarchetta* dell'Amadeo, i cui frammenti originali sono oggi al Castello Sforzesco. La vetrata cinquecentesca è dedicata alle *Glorie della Vergine*. Fu realizzata da Pietro Angelo Sesini e Corrado de' Mochis su cartoni di Giovanni da Monte, allievo di Tiziano. Uno degli episodi reca ancora la firma dell'artista (G.M.F., Giovanni da Monte fecit). Come altre vetrate manieriste eseguite durante l'episcopato di Carlo Borromeo, dilata gli episodi rappresentati su più antelli, accrescendone la monumentalità. Chiara è la derivazione da Tiziano in molte scene, quali celebre *Assunta dei Frari*. Sono raffigurati, dal basso, la *Pentecoste*, il *Transito* e l'*Assunzione* (1565-1566)[10].

Altare del Crocifisso di san Carlo

Come nella navata destra anche le ultime tre campate della navata sinistra sono occupate da tre altari tardomanieristi disegnati da Pellegrino Tibaldi, dell'epoca di san Carlo.

Nella sesta campata si trova l'*Altare del Crocifisso di san Carlo*, che racchiude il celebre crocifisso ligneo che Carlo Borromeo portò in processione durante la peste del 1576, come è ricordato dall'iscrizione:

> «Crucem hanc S.Carolus grassante lue per urbe circumtulit MDLXXVI»

Completano la decorazione dell'altare due statue ottocentesche di sante nelle nicchie fra le colonne di marmo nero, mentre la statuaria a coronamento del timpano è cinquecentesca. Sotto tale altare riposano ora le spoglie del cardinale Carlo Maria Martini, come da sua richiesta a monsignor Luigi Manganini (Arciprete del Duomo)[24].

La vetrata è decorata con le *Storie di Sant'Elena*, di Rainoldo da Umbria e del Perfundavalle (1574), narranti il ritrovamento della Croce[10]. La vetrata è divisa in soli tre grandi episodi, che narrano la storia della madre di Costantino, la quale, secondo la tradizione, avrebbe rinvenuto la Croce di Cristo durante un pellegrinaggio a Gerusalemme. Il primo episodio in basso mostra *Sant'Elena libera i prigionieri*; Segue più in alto la scena del *Ritrovamento della Croce*, e in cima il *Miracolo compiuto dalla santa Croce*.

Altare di san Giuseppe

Nella settima campata l'altare e la vetrata sono dedicati a san Giuseppe. Entro la cornice di due cariatidi, è la pala cinquecentesca dello *Sposalizio della Vergine* di Enea Salmeggia detto il Talpino, pittore bergamasco allievo del Peterzano. Sui fianchi, le statue di *Aronne* e *Davide* di Francesco Somaini databili dopo il 1830. Sono invece del periodo tardomanierista le statue dei *Profeti* che sormontano il timpano, così come la vetrata con le *Storie di san Giuseppe* di Valerio Perfundavalle da Lovanio autore sia dei cartoni che della

trasposizione su vetro[10]. Voluta da san Carlo, è suddivisa in quattro scene: raffigura dal basso l'*Annunciazione*, visibile fra le statue, la *Visitazione*, la *Natività* e la *Fuga in Egitto*. Si tratta dell'ultima delle vetrate di epoca manierista conservate in Duomo, realizzata nel 1576. Sotto la mensa di questo altare si trova il corpo di san Mona, arcivescovo di Milano del III secolo, mentre nella pavimentazione antistante l'altare si trova la tomba del cardinale Giuseppe Pozzobonelli, arcivescovo di Milano dal 1743 al 1783.

Altare di sant'Ambrogio

L'ultima campata ospita l'*Altare di sant'Ambrogio*, pure di Pellegrini, con la pala di *Sant'Ambrogio che impone la penitenza a Teodosio* del pittore urbinate Federico Barocci (1603). Essa mostra l'imperatore Teodosio inginocchiato di fronte a Sant'Ambrogio, lo scettro e la corona deposti a terra. Si riferisce alla penitenza che il vescovo di Milano, allora capitale dell'impero, impose all'imperatore per avere ordinato un massacro tra la popolazione di Tessalonica. L'episodio, frequentemente rappresentato, era inteso come metafora della subordinazione del potere imperiale a quello papale. Sopra il timpano spezzato dell'altare, retto da colonne in marmo policromo con capitelli in bronzo, sono statue di *Vescovi*. Sulla vetrata rifatta nell'Ottocento si trovano le *Storie di sant'Ambrogio* di Pompeo Bertini[10]. La vetrata è caratterizzata, rispetto alle precedenti di epoca rinascimentale, dall'uso di colori più spenti e da tonalità più chiare, fra le quali spicca in ogno episodio il rosso della tonaca di Ambrogio. Tutte le scene mostrano, sia nei costumi che nelle architetture sullo sfondo, una particolare attenzione nella ricostruzione storica degli eventi ambientati nella Milano tardoimperiale e una rigorosa costruzione prospettica. Sotto la mensa di questo altare si trova il corpo di San Dionigi, arcivescovo di Milano del IV secolo.

Edicola "della Tarchetta"

Vetrata delle Glorie della Vergine, Giovanni da Monte, XVI secolo

Maestri campionesi, *Apostoli*, XII secolo

Vasca romana del battistero

Pellegrino Tibaldi, Altare di S. Giuseppe

Braccio sud del transetto

Monumento funebre del Medeghino

Notevole nel transetto destro è il monumento funebre a Gian Giacomo Medici detto il Medeghino, opera di Leone Leoni del 1560-1563. Fu commissionata dal papa Pio IV Medici, fratello del condottiero. È composto da una quinta di marmo di Carrara, con un basamento dove poggiano due colonne tuscaniche in breccia rossa d'Arzo, che reggono una trabeazione in modo da creare un'edicola. Sotto di essa si trova la statua bronzea del Medeghino, con la gamba claudicante coperta dal mantello. L'opera, che rappresenta un'interpretazione dello stile di Michelangelo, doveva essere corredata dal sarcofago nella parte superiore, che non venne realizzato in osservanza anticipata delle norme del concilio di Trento in materia di sepolture nelle chiese. Ai lati si trovano altre due statue bronzee: a destra *Allegoria della Pace* con bassorilievo del *Ticino*, a sinistra la *Milizia* con bassorilievo dell'*Adda*. I due fiumi ricordano due celebri battaglie vinte dal condottiero. La parte superiore è decorata da due epigrafi dedicate al Medeghino e a suo fratello Gabriele. Il fastigio centrale ha un bassorilievo della *Natività*, coronato da uno stemma dei Medici retto da due putti. Altre due colonne di marmo venato più alte reggono le statue bronzee della *Prudenza* (destra) e della *Fama* (sinistra)[25].

La vetrata è opera di Giovanni Battista Bertini (1849) e presenta *Storie dei santi Gervasio e Protasio*[10]. Interessante l'adiacente altare cinquecentesco in marmi policromi antichi, con due ordini di nicchie e colonnine, fatto costruire dal papa Pio IV, come dono per il nipote Carlo Borromeo. Si dice che il santo vi celebrasse settimanalmente una messa in onore dei suoi familiari. Lo stemma dei Borromeo, *"Humilitas"*, è

infatti posto sulla sommità dell'altare. Esso è composto da preziosi marmi orientali e pietre dure, quali calcedonio, serpentino e lapislazzuli. Le statuette dorate che lo ornavano sono state trasferite al Museo del Duomo[26].

La vetrata con le *Storie di san Giacomo Maggiore* è opera di Corrado Mochis del 1554-1564[10].

Leone Leoni, monumento funebre a Gian Giacomo Medici detto il Medeghino

L'altare di San Giovanni Buono

Cappella di san Giovanni il Buono

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cappella di San Giovanni Bono***.

A conclusione della navata mediana si trova l'abside della seconda metà del Seicento, dove si apre la *cappella di San Giovanni Bono*, così noto nella tradizione locale. Fu Carlo Borromeo a volere la traslazione in questo luogo delle reliquie del santo, al posto del portale gotico precedentemente esistente. Il santo di origine ligure fu contemporaneamente arcivescovo di Milano e di Genova nel VII secolo. È ricordato per avere riportato a Milano la sede vescovile, che a motivo dell'invasione longobarda era stata spostata a Genova. Il suo corpo si trova oggi tumulato all'interno dell'altare a lui dedicato, entro una teca di cristallo. L'aspetto attuale della cappella risale alla prima metà del Settecento quando fu realizzata l'elaborata decorazione che la caratterizza. La statua al centro dell'altare, che ritrae san Giovanni Buono che schiaccia il demonio sotto i suoi piedi, fu realizzata da Elia Vincenzo Buzzi nel 1763. La monumentale edicola marmorea che contiene la statua del santo fu eretta in modo da costituire un pendant simmetrico rispetto al precedente altare della Madonna dell'albero situato nel capocroce del transetto settentrionale. Ai lati sono posti i gruppi marmorei, pure del Buzzi, che richiamano il tema della vittoria sul demonio. A destra è *San Michele Arcangelo che abbatte Lucifero*, a sinistra l'*Angelo custode* che, sempre calpestando il demone, indica la retta via al fanciullo. Al centro del timpano è riportato il versetto del vangelo di Giovanni tratto dalla parabola del buon pastore:

> «Ego sum pastor bonus»
>
> (Giovanni, 10.10)

Coronano l'altare barocco statue di santi e due angeli reggenti il cappello, antico ornamento arcivescovile. Completano la decorazione una serie di altorilievi in marmo di Carrara, che rappresentano *Episodi della vita del santo* alternati a busti delle *Virtù cardinali*, realizzati da vari scultori a cavallo tra Seicento e Settecento (Giuseppe Rusnati, Giovan Battista e Isidoro Vismara, Carlo Simonetta e altri). Fra i temi rappresentati ci sono la nascita, l'incontro con la regina Teodolinda, la cacciata degli Ariani, il viaggio a Roma. I rilievi sugli spicchi della volta, della stessa epoca, rappresentano gli *Arcivescovi in Gloria fra gli Angeli*, mentre nel sottarco è il Cristo benedicente. Le tre vetrate dipinte, con *Storie di san Giovanni Bono* furono realizzate dal Bertini a metà dell'Ottocento (1839-1842)[10].

La navata di sinistra del transetto invece ha un'uscita laterale divisa in tre varchi: quello centrale porta al passaggio sotterraneo per l'Arcivescovado, fatto per Carlo Borromeo. Qui la vetrata, con *Storie di santa Caterina d'Alessandria* venne disegnata da Biagio e Giuseppe Arcimboldo e realizzata da Corrado Mochis (1556). Questa navata custodisce tre importanti opere del periodo manierista: l'Altare della Presentazione della Vergine, di Bambaia, l'Altare di sant'Agnese, di Martino Bassi, e il San Bartolomeo di Marco d'Agrate.

Bambaia, Presentazione di Maria al Tempio (1543)

Altare della Presentazione della Vergine

L'altare della *Presentazione della Vergine*, sulla destra, mantiene l'aspetto datogli nel 1543 quando fu commissionato ad Agostino Busti, detto il Bambaia, dal Canonico Vimercati. A fianco dell'altare si trovava il monumento funerario del Vimercati, pure del Bambaja, oggi trasferito nella navata destra della chiesa. Esso ha la forma di un tempio classico, interamente composto da marmo bianco, retto da colonne in marmo policromo. Al centro ospita il rilievo con la *Presentazione di Maria*. La scena è concepita come se si trattasse dell'interno del tempio di cui le colonne e il frontone dell'altare costituiscono la parte esterna. Maria bambina è ritratta in basso al centro, nell'atto di salire la scala in cima alla quale il sacerdote circondato dai fedeli è pronto ad accoglierla a braccia aperte. Ai lati della scala si trovano, sulla sinistra i genitori Anna e Gioacchino, e a sinistra un gruppo di fedeli che reca offerte. I personaggi sono caratterizzati da una rappresentazione fortemente realistica ed espressiva, evidente nei volti dalle vivaci espressioni. Nella rappresentazione prospettica dell'interno del tempio è evidente l'ispirazione al finto abside edificato da Bramante in San Satiro, a breve distanza dal Duomo. Il Bambaja è autore anche delle statue che coronano l'altare, con la Vergine, San Paolo, San Giovanni Battista e due sante, e del *San Martino* nella nicchia laterale. Sono invece di Cristoforo Lombardo *Santa Caterina* nella nicchia destra e i rilievi alle basi delle colonne, molto ammalorati, con la *Nascita* e lo *Sposalizio della Vergine*. Il paliotto con la *Nascita della Vergine* è opera ottocentesca di Antonio Tantardini.

La vetrata soprastante con *Storie di san Martino* e la *Presentazione della Vergine* è del tardo Cinquecento ed è di vari artisti. A metà della vetrata spiccano i *Profeti* attribuiti a Michelino da Besozzo, che sono fra gli antelli più antichi conservati in Duomo[26].

Di fronte al Mausoleo Medici vi è la statua forse più celebre di tutto il Duomo: il *San Bartolomeo Scorticato* (1562), opera di Marco d'Agrate, dove il santo mostra la pelle gettata come una stola sulle spalle[10]. Reca sul basamento la scritta

> «Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agratis»
>
> (Non mi scolpì Prassitele ma Marco d'Agrate)

Il successivo Altare di sant'Agnese, completato da Martino Bassi, è decorato dalla pala marmorea del *Martirio di sant'Agnese*, di Carlo Beretta (1754)[10].

Martirio di sant'Agnese, di Carlo Beretta (1754

Antello della vetrata di santa Caterina, XVI secolo

Altare di San Carlo, donato da Pio IV

Marco d'Agrate, *San Bartolomeo scorticato*

Bambaia, *altare della Presentazione della Vergine*

Il corpo di San Giovanni Bono, arcivescovo di Milano

Braccio nord del transetto

Nella navata destra del braccio nord del transetto si trova un altare disegnato dal Tibaldi, dedicato alla santa cui era dedicata la chiesa abbattuata per fare posto al Duomo, santa Tecla. L'altare in marmo policromo, caratterizzato dalle cariatidi angeliche che reggono il timpano spezzato, è del tardo Cinquecento, così come le statue sovrastanti, mentre sono ottocenteschi i due santi ai lati dell'altare. Al centro è la pala marmorea con il martirio di *Santa Tecla tra i leoni*, opera tardobarocca scolpita da Carlo Beretta nel 1754, e un paliotto del 1853 di Antonio Tantardini.

F.M. Richini, Cappella della Madonna dell'Albero, vetrate di G. Battista Bertini (1842-1847)

Il secondo altare, dell'inizio del XVI secolo, è dedicato a santa Prassede, rappresentata insieme a san Carlo ai piedi del *Crocifisso e santi* nella pala marmorea di Marcantonio Prestinari (1605). La soprastante vetrata di epoca rinascimentale, decorata con le *Storie di san Giovanni Damasceno*, è fra le più pregevoli conservate in duomo. Fu commissionata dal collegio degli speziali nel 1479 a Nicolò da Varallo. Gli antelli con la vita del santo mostrano una galleria di felici ritratti di personaggi, rappresentativi del periodo umanista in cui furono disegnati, e inseriti in equilibrate architetture classiche rappresentate con rigore prospettico[10].

Dal muro di fondo una porticina dà accesso alla scala dei Principi, che in antico era riservata all'ingresso dei personaggi più illustri, mentre oggi porta all'ascensore per le terrazze. La vetrata con *Storie di san Carlo* è del 1910[10].

Candelabro Trivulzio, XII secolo

Cappella della Madonna dell'Albero

Nella navata mediana è chiusa da un'absidiola che contiene la cappella della Madonna dell'Albero, disegnata da Francesco Maria Richini (1614) e realizzata con alcune modifiche da Fabio Mangone e Tolomeo Rinaldi. Fino all'epoca di Carlo Borromeo l'abside era occupato dal grande portale detto "Compedo". L'arcivescovo ne ordinò la chiusura, per evitare che venisse utilizzato per attraversare la cattedrale da nord a sud, in particolare dai frequentatori del vicino mercato del verziere, che utilizzavano questa porta e l'altra di fronte, sull'abside sud, quale scorciatoi in alternativa al giro esterno del duomo. I bassorilievi che decoravano il portale murato, che costituiscono un'eccezionale testimonianza della scuola lombarda della fase di transizione fra rinascimento e manierismo, furono reimpiegati per decorare la facciata interna dell'arcone che incornicia la cappella della Madonna dell'Albero: da sinistra *Natività della Vergine*, *Presentazione al Tempio* di scuola del Bambaia, *Presepe* di Cristoforo Solari, *Cristo fra i dottori* di Angelo Marini e *Nozze di Cana* di Marco d'Agrate, alternati a busti di profeti. La volta è fittamente coperta di brulicanti rilievi barocchi di Gian Andrea Biffi, Giovanni Pietro Lasagna e del Prestinari (1615-1630). L'altare è decorato da una *Madonna col Bambino* di Elia Vincenzo Buzzi (1768). Le tre vetrate con *Storie della Vergine* furono interamente rifatte nell'Ottocento a opera di Giovanni Battista Bertini (1842-1847)[10].

Davanti alla cappella si trovano le lapidi funerarie di vari arcivescovi, tra i quali Federico Borromeo e il candelabro Trivulzio, una maestosa opera bronzea donata dall'arciprete G. A. Trivulzio nel 1562: si tratta di un capolavoro della scultura gotica, realizzato nella maggior parte nel XII secolo e attribuito a Nicolas de Verdun o ad artisti renani operanti a cavallo fra Tre e Quattrocento. Il piede poggia su animali chimerici e lungo il corpo corrono viticci e spirali che inquadrano *scene del Vecchio Testamento*, *Arti liberali*, *Fiumi* e un'*Adorazione dei Magi*[10].

Nella navata di sinistra si trova l'*Altare di santa Caterina*, l'unico altare gotico della cattedrale in gran parte originale. È decorato dalle statue di *San Girolamo* e *Sant'Agostino*, attribuite a Cristoforo Solari (inizio del XVI secolo), e le statuette della fine del XIV secolo riferibili a Giovannino de' Grassi[10].

La vetrata sulla sinistra dell'abside nord, si presenta suddivisa in due parti orizzontalmente: la parte superiore racconta *Storie di santa Caterina da Siena*, ideate e condotte da Corrado Mochis. Benché datata 1562 mostra affinità con le vetrate quattrocentesche narranti la vita dei santi. Tutti gli episodi sono infatti racchiusi in un unico antello ciascuno, per lo più in scene di interno caratterizzate da una prospettiva rigida. Mostra invece uno stile più libero e aggiornato la parte inferiore, con episodi della *Vita della Madonna*, disegnati da Giovanni da Monte nello stesso periodo (1562-1567)[10]. Di gusto tipicamente manierista appaiono il rosone sommitale e i trilobi che concludono la vetrata, decorati con fantasie di putti, grottesche e ghirlande di frutta intrecciate.

A sinistra si trova il *monumento funebre dell'arcivescovo Filippo Archinto*, predecessore di Carlo Borromeo, il cui severo busto domina l'edicola progettata da Baldassarre da Lazzate (1559 circa). La vetrata dedicata agli *Apostoli* fu realizzata su cartoni del pittore cremasco Carlo Urbino del periodo manierista (1567)[10]. A differenza delle altre vetrate, i suoi antelli non sono decorati con narrazioni di episodi evangelici o agiografici, bensì mostrano a figura intera i *dodici apostoli*, oltre a raffigurazioni di altri

santi in basso. Al culmine c'è l'*Incoronazione della Vergine*. Le monumentali figure, rappresentate per lo più entro nicchie, rappresentano un capolavoro della maturità dell'artista, attivo in numerose chiese milanesi. Spiccano in particolare per la ricchezza cromatica e la definizione plastica, merito anche della sapiente trasposizione su vetro del de' Mochis[23].

Carlo Beretta, Altare di Santa Tecla,1754

Cappella della Madonna dell'Albero

Vetrata di San Giuseppe di Valerio Perfundavalle da Lovanio, XVI secolo

Baldassarre da Lazzate, Tomba di Filippo Archinto

Altare di Santa Caterina

Tiburio

Al centro della chiesa si apre il tiburio di Giovanni Antonio Amadeo, alto 68 metri e con una base di forma ottagonale, sostenuta da quattro arcate a sesto acuto e pennacchi. La volta vera e propria è retta dalle lunette a sesto acuto e da quattro archi a tutto sesto, non visibili, nascosti dagli archi acuti[10].

Gli affreschi a tondo nei pennacchi con i *Dottori della Chiesa* sono opera di scuola lombarda del 1560-1580 circa. Il profilo delle arcate ospita 60 statue di *Profeti* e *Sibille* sono in stile tardogotico della seconda metà del Quattrocento e sono influenzate dall'arte borgognona e renana, che sembrano anticipare il rinascimento lombardo. Le vetrate nelle finestre sono del 1958 e raffigurano gli eventi del *Concilio Vaticano II*[10].

Campane

Il duomo possiede tre campane che suonano altrettante note: Mi bemolle$_3$ calante, Si$_2$ e un La bemolle$_2$ molto calante; assieme costituiscono il concerto campanario più pesante della diocesi lombarda (e anche dell'intera provincia metropolitana), con 14995 chilogrammi di peso complessivo di bronzo.

- La campana maggiore, dedicata alla Beata Vergine Maria, venne fusa da Giovanni Battista Busca nel 1582 e benedetta da san Carlo Borromeo e ha un diametro di 2,13 m. È la settima campana d'Italia per peso.
- La campana mezzana, dedicata a sant'Ambrogio, venne eseguita nel 1577 da Dionisio Busca e ha un diametro di 1,76 m.
- La campana minore, dedicata a san Barnaba, ritenuto l'Apostolo evangelizzatore di Milano, venne fusa da Gerolamo Busca nel 1515 e ha un diametro di 1,28 m.

Queste tre campane sono situate nell'intercapedine del tiburio tra la volta interna e le pareti esterne. Non sono visibili dall'esterno.
Le campane, originariamente a slancio e posizionate su un campanile posto sulla terrazza sopra la navata maggiore, demolito nel 1868, oggi per problemi statici sono fisse e suonano mediante il movimento del battaglio.

Sulla terrazza del tiburio, dietro una guglia, è collocata una quarta campana dedicata a santa Tecla, fusa nel 1553 da Antonio Busca (la nota emessa è un Si_4).

Presbiterio

Il presbiterio.

Il presbiterio con i due pulpiti

Il complesso del presbiterio corrisponde all'area racchiusa dai dieci piloni absidali, e circondata dal deambulatorio. Il suo aspetto attuale risale all'ultima metà del Cinquecento. La sua sistemazione e le decorazioni che oggi vediamo furono commissionate da Carlo Borromeo e operate dal suo architetto prediletto, Pellegrino Tibaldi, secondo i dettami del Concilio di Trento. Ulteriori trasformazioni furono operate negli anni ottanta del novecento, a seguito del restauro statico dei piloni del tiburio.

Oggi il presbiterio è diviso in due parti, con diverse funzionalità[10]. Il presbiterio festivo ha accesso da una gradinata semicircolare e occupa una parte della navata centrale e il vecchio coro senatorio (dove si riunivano le magistrature civili e quelle delle confraternite), con vari piani ripavimentati di recente sulla decorazione del Pellegrini.

Nel punto più elevato si trova l'altare maggiore, proveniente dalla basilica di Santa Maria Maggiore, e consacrato dal papa Martino V il giorno 16 ottobre del 1418, che segnò l'inizio ufficiale dell'officiatura della nuova cattedrale. L'attuale posizione sopraelevata venne decisa da Carlo Borromeo. Risale all'epoca della ricostruzione di Milano dopo le distruzioni del Barbarossa, attorno alla fine del XII secolo. La decorazione romanica, di estrema semplicità, è costituita da dieci lastre di marmo alternate ad altrettanti

pilastrini ottagonali, che reggono la grande mensa rettangolare. Al centro dell'altare è collocato un rilievo trovato nel lato interno delle lastre che lo compongono, che faceva parte di un sarcofago romano-pagano del III secolo d.C., già riutilizzato come sepoltura di un martire cristiano, come testimonia una croce sul fondo e un cartiglio. Esso raffigura un romano togato reggente un cartiglio, all'interno di un'edicola.

La cattedra e l'ambone, dello scultore Mario Rudelli, sono del 1985 e sono accompagnati da due pulpiti cinquecenteschi, progettati dal Pellegrini. Di forma circolare, circondano i due pilastri che reggono il tiburio. Entrambe sono sorretti da quattro monumentali cariatidi in bronzo, che reggono i parapetti realizzati da lastre di rame sbalzato e dorato, come pure i baldacchini che ne coronano le sommità. Il sinistro fu terminato nel 1585. È dedicato al *Nuovo Testamento* e retto dai simboli degli *Evangelisti*. Il destro, terminato nel 1602, presenta rilievi del *Vecchio Testamento* e quattro cariatidi con i *Dottori della Chiesa*. Sono opera di Giovanni Andrea Pellizzoni e bronzi di Francesco Brambilla il Giovane (1585-1599)[10].

Il ciborio di Pellegrino Tibaldi, con san Carlo e sant'Ambrogio

Al centro dell'area presbiteriale sorge il *Tempietto* o ciborio del Pellegrini, che racchiude al suo interno il tabernacolo cilindrico a torre, dono del 1561 del papa Pio IV Medici al nipote Carlo Borromeo[27]. Il tempietto ha la forma di un piccolo tempio classico circolare, retto da otto colonne corinzie, la cui cupola è adornata da statue di angeli e coronata dal Salvatore. Esso ripete nella forma il tabernacolo interno, cilindrico, retto da quattro angeli e interamente modellato con episodi della vita di Cristo. Ai due lati del ciborio sono le due imponenti statue in argento di san Carlo e sant'Ambrogio, capolavoro di scultura e oreficeria barocca. La statua di san Carlo, risalente al 1610, fu modellata dallo scultore Andrea Biffi e cesellata dall'orafo Verova. La pianeta è finemente decorata con venti ovali che narrano gli episodi della vita del santo. La Mitra è ornata con perle e pietre preziose donate dai fedeli. La statua di sant'Ambrogio, Successiva di quasi un secolo (1698), presenta maggiore enfasi ed espressività. L'intera superficie è fittamente cesellata e decorata con diamanti e pietre dure.

Uno dei pulpiti cinquecenteschi del Pellegrini.

Il ciborio segna anche il confine con la Cappella Feriale, l'altra sezione del presbiterio. Si tratta di uno spazio separato e raccolto realizzato nel 1986 nel vecchio presbiterio e nel coro, dove potere raccogliere i fedeli durante le liturgie della settimana[10].

Anche il coro che ligneo delimita questa zona risale al Cinquecento e fu voluto da san Carlo. È composto da un doppio ordine di stalli intagliati, quello superiore per i canonici, quello inferiore per il Capitolo. Furono intagliati da Giacomo, Giampaolo e Giovanni Taurini, Paolo de' Gazzi e Virgilio de' Conti su disegni forniti da Pellegrini, nel 1567-1614. I rilievi raccontano 71 *Episodi della vita di sant'Ambrogio* con altrettante *figure di martiri* nell'ordine superiore, *Storie di arcivescovi milanesi* in quello inferiore[10].

Sacro Chiodo

Sospeso sopra l'altare maggiore, attaccato alla chiave di volta, si trova la reliquia più preziosa del Duomo, il chiodo della Vera Croce (Sacro Chiodo), che secondo la tradizione era stato rinvenuto da sant'Elena e usato come morso del cavallo di Costantino I[10].

Il Sacro Chiodo è oggi conservato in una nicchia contenuta in una copia della serraglia in rame dorato con il rilievo del *Padreterno* (oggi nel Museo del Duomo). Anche se sospeso molto in alto, una luce rossa lo rende visibile da tutta la cattedrale. Il chiodo è prelevato dall'arcivescovo e mostrato ai fedeli ogni 3 maggio, festa dell'"Invenzione della santa Croce" (cioè del ritrovamento della Croce), ora viene portato in processione il 14 settembre, festa dell'Esaltazione della santa Croce. Per prelevare il chiodo dalla sua custodia viene utilizzata la seicentesca *nivola*, un curioso ascensore oggi meccanizzato, da cui prende il nome la celebrazione del rito della Nivola. Dei quattro chiodi della Vera Croce, altri due si trovano, secondo la tradizione, nella Corona ferrea a Monza e alla basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Il quarto chiodo che avrebbe tenuto la scritta "INRI", dalla tradizione più dubbia, si troverebbe nella cattedrale di Colle di Val d'Elsa in provincia di Siena[10].

Organi

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Organi del Duomo di Milano***.

Corpi settentrionali dell'organo (1395-1986)

Si può dire che l'organo del duomo fu una dotazione importante fin dalla nascita della costruzione. Il primo organo fu commissionato già nel 1395 a Martino degli Stremidi ed era funzionante nel 1397. Seguirono continue modifiche, aggiunte e ripristini. Un punto d'arrivo è l'opera di Gian Giacomo Antegnati che tra il 1533 e il 1577 costruì l'organo nord, con 12 registri e 50 tasti, che fu trasportato nella posizione attuale nel 1579. Nel 1583 venne commissionato a Cristoforo Valvassori l'organo sud (1584-1590), in sostituzione di quello più antico. Le ante di quest'ultimo hanno grandi dipinti: a sinistra con *Storie della Vergine e dell'Antico Testamento* di Giuseppe Meda (1565-1581); a destra la *Natività* e il *Passaggio del Mar Rosso* di Ambrogio Figino e *Storie del Vecchio e Nuovo Testamento* di Camillo Procaccini (1592-1602). Gli intagli dorati delle casse sono di Giovan Battista Mangone, Sante Corbetta, Giacomo, Giampaolo e Giovanni Taurini[10].

I due grandi organi nord e sud furono continuamente rimaneggiati, passando tra l'altro dalla trasmissione meccanica a quella pneumatica fino a quella attuale, elettrica. Sono dotati di otto grandi ante (quattro verso il presbiterio e quattro verso il tornacoro) che possono aprirsi o chiudersi per modulare il volume, riverbero ed echi. Nell'elenco degli organisti titolari vi è anche il figlio di Johann Sebastian Bach, Johann Christian Bach. Nel corso del XIX secolo anche i Serassi parteciparono alla ristrutturazione dell'organo. Nel 1937 furono aggiunti altri quattro corpi, in modo che tutti quanti fossero comandati dalla stessa consolle. Il risultato acustico fu tuttavia deludente, al punto che tutto il complesso degli organi fu risistemato in occasione della ristrutturazione del presbiterio negli anni 1985-1986. Oggi i quattro organi aggiunti sono posti accanto ai due più antichi, in nuove casse lignee semplici e lineari. La consolle attuale è stata posta sotto la cassa cinquecentesca di destra (sud). L'ultima ristrutturazione (quella del 1986) fu eseguita dalla ditta Tamburini[10].

L'organo del Duomo di Milano conta 15.800 canne ed è uno dei maggiori organi del mondo. Accanto a questo grande organo ne è stato aggiunto un secondo, di piccole dimensioni, posto sulla parte sinistra, accanto al luogo dove prende posto il coro, proprio per essere vicino ai cantori quando serve un accompagnamento meno imponente di quello costituito dall'organo principale[10].

Cripta

Lo "Scurolo di San Carlo"

La cripta.

Nel retrocoro, davanti alle sacrestie meridionali, si aprono le scale che scendono alla cripta. Al termine delle scale, oltre l'ingresso al Tesoro, si passa a un vestibolo rifatto da Pietro Pestagalli nel 1820, che dà accesso allo *scurolo di san Carlo*, e alla cripta. Quest'ultima è un ambiente circolare disegnato dal Pellegrini con un peribolo attorno all'altare. Il piccolo ambiente veniva utilizzato durante il periodo invernale dai canonici, al posto del soprastante coro, per la temperatura più mite. Per questo motivo era anche detto coro iemale o invernale. La cappella circolare è occupata al centro dall'altare, circondato da otto colonne in marmo rosso che sorreggono la volta interamente coperta da una fittissima e raffinata decorazione a stucco e affresco. Addossati alle pareti sono gli stalli lignei del coro, di semplice fattura. Una serie di finestre ovali si affaccia sul deambulatorio soprastante.

Dalla parte opposta rispetto al coro invernale è il cosiddetto *scurolo di san Carlo*, una cappella a base ottagonale schiacciata, progettata da Francesco Maria Richini nel 1606. Tutta la fascia superiore e il soffitto sono decorati da lamine d'argento con scene della vita di san Carlo, fatte eseguire dal Cardinal Alfonso Litta verso il 1670[28]. Il corpo del santo è custodito in un'urna di argento cesellato, con le pareti di cristallo di rocca donata da Filippo IV di Spagna[10]. Il Cerano fornì i disegni degli angeli e delle figure che ornano il sarcofago, capolavoro dell'oreficeria barocca. San Carlo giace in abito pontificale, con una croce in tormalina e diamanti donata da Maria Teresa d'Austria. La maschera d'argento fu modellata sull'originale maschera di cera presa dopo la sua morte.

Deambulatorio

Retrocoro con le *Storie di Maria*

Il deambulatorio è la galleria che corre sul retro del coro, illuminata dai tre immensi finestroni absidali. Il suo lato interno è costituito dal retrocoro marmoreo del Pellegrini, di forma semicircolare, composto da due ordini sovrapposti uno sull'altro. L'ordine inferiore, ritenuto di Galeazzo Alessi, è decorato da erme con sembianze angeliche, cherubini e teste di leoni di gusto manierista. In esso si aprono l'accesso alla cripta, e la corona di finestroni che le danno luce. L'ordine superiore è decorato da 32 cariatidi in forma di *Angeli* su disegno dello stesso Pellegrini realizzati da Francesco Brambilla il Giovane. A essi sono intervallati e tabelle

Jacopino da Tradate, *Monumento a Papa Martino V*, 1424

a rilievo, con diciassette *Storie di Maria* e dieci *Simboli mariani*, scolpite all'epoca di Federico Borromeo[10]. La storia si dipana dal pulpito meridionale, e costituisce un importante ciclo di scultura barocca. Vi sono rappresentati la *Natività di Maria*, la *Presentazione al tempio*, lo *Sposalizio*, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, il *Sogno di Giuseppe*, il *Presepe*, la *Circoncisione*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa con i dottori*, le *Nozze di Cana*, la *Crocefissione*, la *Deposizione*, l'*Apparizione del Risorto alla madre*, il *Transito della Vergine*, l'*Assunzione*, l'*Incoronazione di Maria*. Tra gli episodi relativi alla vita di Maria sono posti dei simboli mariani, con cartigli dotati di estratti dal Siracide. Furono scolpiti dai più apprezzati autori milanesi del tempo: Gian Andrea Biffi, Marcantonio Prestinari, Giovanni Pietro Lasagna, Giovanni Bellanda, Gaspare Vismara.

Monumenti a pontefici e cardinali

La prima campata contiene il *Monumento a Papa Pio XI* Ratti, arcivescovo di Milano nei sei mesi precedenti la sua elezione a Papa, di cui rappresenta un fedele ritratto. La statua, scolpita da Francesco Messina nel 1969, lo ritrae in solenni vesti pontificali con la tiara e le chiavi di San Pietro mentre impartisce la benedizione, riprendendo il monumento gotico di Martino V poco distante. Qui si trova l'accesso alla sagrestia meridionale[10].

Il *Monumento a papa Paolo VI*, risale al 1988, e commemora Giovanni Battista Montini, arcivescovo di Milano dal 1954 al 1963. Scolpito da Floriano Bodini, reinterpreta il dinamismo e l'esuberanza del gotico e del manierismo prevalenti nella cattedrale in chiave contemporanea, con un particolare modellato del marmo di carrara che lo rende simile a cera plasmata.

Nella seconda campata si trova l'altare della *Vergine dell'Aiuto*, con un affresco quattrocentesco ridipinto. La lapide sepolcrale di Niccolò e Francesco Piccinino, capitani di ventura di Filippo Maria Visconti, è sormontata dal mensolone con la statua a figura intera del *Monumento a Papa Martino V*, pregevole monumento di scultura tardogotica di Jacopino da Tradate. La cornice e il mensolone, così come il ricco panneggio del papa, rappresentano un tipico esempio del gusto decorativo dell'ultima fase del gotico. Fu scolpito nel 1424 su commissione di Filippo Maria Visconti, per commemorare il papa che il 6 ottobre 1418 consacrò il Duomo[26].

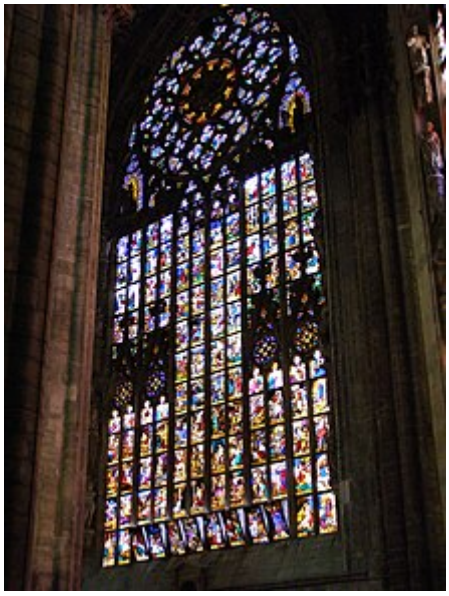
Segue il *Monumento al cardinale Marino Ascanio Caracciolo*, governatore di Milano morto nel 1538, opera manierista di Agostino Busti detto il Bambaia. Il cenotafio è caratterizzato dall'acceso contrasto fra il nero del Marmo di Varenna, di cui è composta l'edicola, e il biancore delle statue che la ornano. La struttura architettonica, costituita da una semplice trabeazione retta da colonne tuscaniche, si presenta sobria e disadorna, a differenza delle precedenti opere del Bambaia che presentano una ricca decorazione. Il corredo statuario comprende, al centro il *Redentore* benedicente a figura intera, circondato da *san Paolo* e *san Pietro*. Ai lati *san Girolamo* in veste cardinalizia e *sant'Ambrogio* con la tradizionale frusta. Al centro della lunetta è il tondo dal quale emerge la *Vergine con il bambino*, mentre ai lati sono due piccoli *Angioletti*. L'opera scultorea di maggiore pregio è tuttavia la statua giacente del defunto che sormonta il sarcofago. Il cardinale è rappresentato su di un triclinio dalle linee classiche, mentre sembra essersi appisolato durante la lettura del libro che tiene aperto sulle ginocchia. Il viso del governatore, segnato dalle rughe, appare immerso nel sonno e costituisce l'ultimo capolavoro del Bambaia[10].

La terza campata ha una copia dell'antica lastra marmorea del *Chrismon Sancti Ambrosii* e un bassorilievo con *Pietà e due angeli* di un maestro renano del XIV secolo, oltre a uno stendardo della congregazione del Rosario, del tardo Cinquecento, con ricami e pitture[10].

Nella quarta campata il *Monumento a san Carlo* del 1611 commemora la consacrazione di Carlo Borromeo del 20 ottobre 1577, affiancata dalle erme del *Tempo* e dell'*Eternità*, in parte opera di Pietro Daverio, e da due lastre marmoree con l'elenco dei santi dei quali sono conservate reliquie nel Duomo[10].

La quinta campata presenta un *Crocifisso con dalmatica* duecentesco custodito sotto vetro e proveniente dal Castello Sforzesco nel 1449[10].

La sesta campata ha un *Crocifisso con vergine e santi*, affrescato da un maestro lombardo all'inizio del XV secolo. Su un elaborato mensolone di gusto tardomanierista (opera di Francesco Brambilla il Vecchio), si trova il *Monumento a papa Pio IV* benedicente di Angelo Marini (1567). Il monumento commemora lo zio di san Carlo, Angelo Medici di Marignano, il cui stemma mediceo è retto da uno dei fantasiosi angeli che decorano la mensola. Un altro affresco lombardo coevo è il *San Giovanni Battista e Madonna col Bambino*. Nella settima campata si trova il portale della sagrestia nord[10].



La vetrata absidale della *"razza"* viscontea

Vetrate absidali

I tre immani finestroni absidali sono i più antichi e i più ampi della cattedrale. Le due vetrate laterali, di 130 pannelli ciascuna, contengono *Storie del Nuovo Testamento* e *Storie del Vecchio Testamento*. Furono integralmente rifatte in un arco di tempo che va dal 1833 al 1865 da Giovanni Battista Bertini e dai figli Pompeo e Giuseppe, allora direttore dell'Accademia di Brera. La vetrata centrale, dedicata alla *Visione dell'Apocalisse* mantiene invece nella parte alta una cinquantina di pezzi del XV e XVI secolo[10]. Essa fu originariamente commissionata nel 1416 a Franceschino Zavattari, Maffiolo da Cremona e Stefano da Pandino. Alla fine del Quattrocento vi intervennero anche Cristoforo de' Mottis e Niccolò da Varallo. È detto anche della "razza" o sole visconteo, dal gigantesco sole che vi campeggia nel mezzo, simbolo araldico, insieme al biscione, dei Visconti Duchi di Milano.

Madonna con Bambino e San Giovanni, maestro lombardo all'inizio del XV secolo

Crocefissione del XV secolo

Monumento a Pio IV

Bambaia, Monumento a Marino Caracciolo, 1538

Monumento a Carlo Borromeo

Il Crocifisso del Castello Sforzesco

Sagrestia meridionale

Hans von Fernach, lunetta portale della sagrestia meridionale (1391)

Il portale della sacrestia meridionale è un eccezionale capolavoro di scultura tardogotica, perfettamente conservato, realizzato dallo scalpellino tedesco Hans von Fernach, o Giovanni di Fernach, alla fine del Trecento. Il vibrante brano di scultura si sviluppa al di sopra dell'architrave della porta, attribuito invece a Giovannino de' Grassi, che lo decorò a formelle quadrilobate con *Teste di Profeti* come il portale della sagrestia settentrionale. La sobrietà decorativa del portale contrasta nettamente con il ridondante stile delle decorazioni soprastanti.

Portale della Sacrestia meridionale

L'opera è interamente dedicata alla celebrazione di Maria. Il coronamento ha la forma di un arco ogivale fiancheggiato da due pinnacoli, e terminante nella *Crocifissione*. L'intera composizione presenta una fervida fantasia nell'ideazione e una raffinata ed esuberante ricchezza nella realizzazione. Alla base si trovano i rilievi delle *Vergini sagge* e delle *Vergini folli*, le prime con le lampade accese e le seconde con le lampade spente, secondo la Parabola delle dieci vergini molto frequente nell'iconografia medioevale. La stessa freschezza caratterizza le rappresentazione degli episodi della Vita di Maria negli intradossi nell'arco, alternati agli elaborati coronamenti. Da sinistra: l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti*. Al primo livello della composizione una composta *Pietà* mostra una raffinata eleganza grafica nelle sinuose linee dei panneggi contrastante con la rigida fissità del corpo di Cristo. Al centro della lunetta una *Madonna del Latte* è affiancata da san Giovanni e sant'Andrea inginocchiato. Nella cuspide la *Madonna della Misericordia* è raffigurata con le braccia tese ad aprire l'ampio manto per accogliere il popolo dei fedeli[10]. L'estradosso della lunetta presenta la tradizionale decorazione gotica a grandi foglie arricciate, o "gattoni".

L'interno della sacrestia è rivestito da armadi seicenteschi. Sopra l'ingresso si trova un *Martirio di santa Tecla* di Aurelio Luini (1592). Il lavabo ha un dossale con cuspide, nella cui lunetta si trova un medaglione polilobato con *Gesù e la samaritana*, di Giovannino de' Grassi (1396). A sinistra si trova una nicchia con un *Cristo alla colonna* di Cristoforo Solari[10].

Sagrestia settentrionale

Giacomo da Campione, Portale della sagrestia settentrionale (1389)

La sagrestia settentrionale rappresenta il punto esatto dal quale partì la costruzione della cattedrale, come testimonia la presenza di decorazioni in cotto, sostituite poi dal marmo in tutto il resto dell'edificio. Presenta nel portale la più antica opera di scultura del Duomo, opera di Giacomo da Campione e Giovannino de' Grassi risalente al 1386. L'architrave e la strombatura della lunetta contengono eleganti formelle quadrilobate, da cui emergono le *Teste di Profeti*, che con eleganti barbe e fantasiosi copricapi testimoniano il gusto elaborato del gotico internazionale. Nella lunetta il Cristo in trono è affiancato da una *Madonna del latte*, ritratta nel gesto simbolico di donare il latte del proprio seno, e da san Giovanni Battista, che esibisce la sua testa sul vassoio. Nell'architrave soprastante, la colomba dello spirito santo è affiancata da quattro cariatidi dalle sembianze di angeli, che sorreggono una grande edicola con cuspidi sovrapposte, fiancheggiata da quattro pinnacoli. Nell'arco acuto al centro dell'edicola superiore si trova il rilievo con la *Gloria di Cristo*. Cristo in trono, benedicente, è sorretto da un gruppo di cherubini all'interno della mandorla fiammeggiante, attorniato da angeli e santi. L'intera opera presenta resti della primitiva policromia[10].

All'interno della sagrestia, il pavimento è di Marco Solari da Carona del 1404-1407. Dietro gli armadi barocchi resta un frammento di un'arcata gotica in laterizio, che testimonia la primissima fase costruttiva del Duomo (1386-metà del 1387). Uno dei fastigi degli armadi è dipinta dal Morazzone con *San Carlo e due angeli* (1618)[10].In una nicchia si trova la statua del *Redentore* di Antonio da Viggiù, mentre la volta è affrescata da Camillo Procaccini[10].

Misure e dimensioni

Parametro	Misura
Lunghezza totale esterna	158,50 m[10]
Lunghezza totale interna	148,50 m
Larghezza esterna al transetto	93 m[10]
Larghezza della facciata	67,90 m
Larghezza interna del piedicroce a 5 navate	57,60 m
Larghezza esterna del piedicroce	66 m[10]
Altezza delle volte	45 m
Altezza esterna del tiburio	68 m
Altezza interna del tiburio	50 m[29]
Diametro del tiburio	18 m[29]
Altezza dei pilastri interni	24 m
Altezza della massima facciata	56,50 m
Altezza della *Madonnina* dal suolo	108,50 m[10]
Altezza della statua della *Madonnina*	4,16 m[30]
Diametro pilastri interni	3,40 m
Numero pilastri interni	52
Numero guglie	135[31]
Numero statue	3400[10], di cui 2300 all'esterno[14]
Superficie interna	11.700 m²[10]

Le guglie di notte

Scavi

Da una stretta scala nella facciata interna si può accedere al sotterraneo dove si trova il piano del calpestio del IV secolo, a circa quattro metri sotto il livello attuale della piazza. Qui si trovano i resti del battistero di San Giovanni alle Fonti, edificato dal 378 e compiuto entro il 397, dentro il quale sant'Ambrogio battezzò il futuro sant'Agostino, la notte di pasqua del 387. Aveva un impianto ottagonale, per un diametro di 19,3 metri, con nicchie che si aprivano nelle pareti alternativamente semicircolari e rettangolari. Al centro si trova ancora il fonte ottagonale, il più antico che sia documentato, che però è in gran parte spogliato della decorazione marmorea originale[10].

Altri resti sono pertinenti alle absidi della basilica di Santa Tecla, cattedrale estiva anteriore alla metà del IV secolo, demolita nel 1461-1462[10].

Scavi del battistero

Terrazze del Duomo

Attraverso l'ascensore contenuto nel contrafforte est del braccio nord del transetto si può accedere alle terrazze del Duomo, dalle quali si gode una straordinaria vista sul fitto ricamo di guglie, archi rampanti (dove sono nascosti gli scarichi delle acque piovane), pinnacoli e statue, nonché sulla città[10].

I terrazzi

Vicino all'ascensore si trova la guglia Carelli, la più antica del Duomo, che risale al 1397-1404 e fu costruita grazie al lascito di Marco Carelli. È decorata da statuette della prima metà del XV secolo che ricordano i modi borgognoni. La parte terminale è stata rifatta mentre la statua sulla sommità, raffigurante *Gian Galeazzo Visconti*, è una copia dell'originale di Giorgio Solari, oggi conservata nel Museo del Duomo[32]. Tra tutte le altre guglie, solo sei risalgono al XV e XVI secolo e una decina sono del XVII e XVIII secolo[10].

Il tiburio di Giovanni Antonio Amadeo (1490-24 settembre 1500) è sormontato all'esterno da otto archi rovesci che sostengono la guglia maggiore, ultimata nel 1769 con una struttura marmorea, che è collegata a un'armatura di ferro del 1844. Attorno al tiburio si trovano quattro gugliotti, di progetto dell'Amadeo, che vide realizzato solo quello di nord-est (1507-1518), arricchito da statuaria coeva oggi in gran parte sostituita da copie; alla base del gugliotto si conserva il bassorilievo commemorativo con l'effigie dell'Amadeo. Quello di nord-ovest venne ultimato da Paolo Cesa Bianchi nel 1882-1887, quello di sud-ovest da Pietro Pestagalli nel 1844-1847 e quello di sud-est, che fa anche da torre campanaria, da Giuseppe Vandoni nel 1887-1892[10].

Tra le statue sono singolari quelle nella parte sud della falconatura della facciata, risalenti al rifacimento del 1911-1935: raffigurano gli *Sport* e sono un inconsueto esempio di statuaria degli anni Trenta[10].

Madonnina

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Madonnina****.*

Inaugurata il 30 dicembre 1774, la Madonnina del Duomo di Milano è il punto più alto della chiesa. La statua venne disegnata dallo scultore Giuseppe Perego e fusa dall'orafo Giuseppe Bini, per un'altezza di 4,16 metri. L'interno della statua conserva uno scheletro metallico, che, degradatosi negli anni Sessanta del Novecento, è stato ricoverato nel museo e sostituito da un'ossatura in acciaio[10].

Grande Museo del Duomo di Milano

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Grande Museo del Duomo di Milano****.*

Nel Museo, ospitato all'interno di Palazzo Reale sul fianco destro del Duomo, sono ospitati il *Tesoro del Duomo*, ricchissima collezione di opere d'arte di oreficeria e capolavori d'arte testimonianza di 1500 anni storia della Chiesa milanese, gli esemplari originali di molte delle più pregevoli sculture del duomo, dipinti, arazzi, vetrate e modelli che testimoniano l'intera storia della cattedrale.

La Madonnina

La guglia maggiore

Note

1. ^ La Facciata - Museo del Duomo (https://adottaunaguglia.duomomilano.it/it/infopage/la-facciata/da5c6a84-aa65-4eb0-b0f3-a892079fe8b3/)
2. ^ *REGIO DECRETO 21 novembre 1940, n. 1746 - Normattiva*, su *normattiva.it*. URL consultato l'8 maggio 2022.
3. ^ Maria Paola Daud, *20 curiosità sul Duomo di Milano, la chiesa più grande d'Italia*, su *Aleteia.org - Italiano*, 15 novembre 2018. URL consultato il 28 dicembre 2019.
4. ^ *I NUMERI DEL DUOMO DI MILANO - Duomo Patrons Italiano*, su *duomopatrons.org*. URL consultato il 28 dicembre 2019.
5. ^ *Le 10 Chiese più grandi del Mondo - Classifica Ufficiale 2017*, su *travel365.it*. URL consultato il 12 agosto 2017.
6. ^ *Parrocchia di Santa Tecla nel Duomo di Milano*, su *duomomilano.it*. URL consultato il 13 marzo 2015 (archiviato dall'url originale il 30 settembre 2015).
7. Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari Necchi, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano 1999, pag. 20.
8. ^ Paolo Grillo, *Nascita di una cattedrale, 1386- 1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 3- 34.
9. *"Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano" di Paolo Grillo*, su *letture.org*, 2 ottobre 2017. URL consultato il 5 maggio 2022.
10. AA. VV., *Milano*, Touring Club Italiano, Milano 1998, ISBN 88-365-1249-6.
11. ^ *lezioni di petrografia applicata - LE PIETRE IMPIEGATE NELL'ARCHITETTURA MILANESE E LOMBARDA*, su *icvbc.cnr.it*. URL consultato il 28 marzo 2022.
12. ^ Paolo Grillo, *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 68- 99.
13. ^ Paolo Grillo, *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Mondadori, 2017, pp. 284-285.
14. Ernesto Brivio (CNR), *Il Duomo di Milano*, su *icvbc.cnr.it*. URL consultato il 3 maggio 2007.
15. ^ *Carlo Felice Soave*, in *Dizionario storico della Svizzera*.
16. ^ AA.VV., *Lombardia*, Touring Club Editore, Milano 2001.

17. ^ Bascapè e Mezzanotte 1965, p. 101.
18. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 21.
19. ^ TCI, *Milano*, cit., pag. 154.
20. ^ Armando Torno, Corriere della Sera del 28 settembre 2009 (http://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/09_settembre_28/statua-liberta-copiata-1601816542628.shtml)
21. ^ Beltrami, pp. 113-114.
22. ^ De Mottis, Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani.it (http://www.treccani.it/enciclopedia/de-mottis_(Dizionario-Biografico)/)
23. Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali, scheda Duomo di Milano, icvbc.cnr.it (http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/lombardia/milano.htm#Duomo)
24. ^ *Card. Martini: arciprete Duomo, abbiamo scelto insieme la sepoltura qui*, su *adnkronos.com*. URL consultato il 29 ottobre 2012 (archiviato dall'url originale il 31 agosto 2014).
25. ^ Brivio, Ernesto (a cura di), Guida del duomo di Milano, p. 86, op. cit.
26. Brivio, Ernesto (a cura di), Guida del duomo di Milano, op. cit.
27. ^ *Il ciborio. Ritorno alla "maravigliosa bellezza"*, su *duomomilano.it*. URL consultato il 5 aprile 2015 (archiviato dall'url originale il 7 aprile 2015).
28. ^ Bascapè e Mezzanotte 1965.
29. Sito ufficiale dei Beni Culturali della Lombardia (http://www.lombardia.beniculturali.it/appalti/duopavarcu/progetto%20duomo%20di%20Pavia/RelazioneStArtTecnDuomoPV12.pdf)
30. ^ Duomomilano.it (http://www.duomomilano.it) (Duomo Monumento, Curiosità, "Finalmente la Madonnina").
31. ^ *Duomomilano.it*. URL consultato il 16 agosto 2017 (archiviato dall'url originale il 17 agosto 2017).
32. ^ *scheda dal sito LombardiaBeniCulturali*, su *lombardiabeniculturali.it*.

Bibliografia

- . Luca Beltrami, *Il pavimento del Duomo di Milano*, in *Archivio Storico Lombardo : Giornale della società storica lombarda*, fasc. 1, serie 2, vol. 5, 31 marzo 1888.
- Camillo Boito, *Il duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*, Milano, Luigi Marchi, 1889.
- Fiorio,Maria Teresa (a cura di), *Le Chiese di Milano*, 2006ª ed., Milano, Electa, 1985, ISBN 88-370-3763-5.
- Brivio, Ernesto (a cura di), *Guida del duomo di Milano*, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1997.
- G.C. Bascapè e P. Mezzanotte, *Il Duomo di Milano*, Milano, Bramante, 1965.
- Paolo Grillo, *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano, Mondadori, 2017.
- AA.VV., *Milano*, Touring Club Italiano Editore, Milano 1998 (disponibile anche online (http://books.google.it/books?id=nshyVnFbYbIC&printsec=frontcover#PPA150,M1) su Google Libri) ISBN 88-365-1249-6
- Carlo Romussi, *Il Duomo di Milano tra arte e storia*, Meravigli edizioni, Milano, 2014
- *Duomo di Milano all'Esposizione internazionale del 1906*, Milano, Tip. dello Stab. della Società Editrice Sonzogno, 1906.

Voci correlate

- Chiese più grandi del mondo
- Navate più alte del mondo

- Milano
- Architettura gotica
- Dedicazione del Duomo di Milano
- Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano
- Gian Galeazzo Visconti

Arte gotica

- Gotico a Milano
- Gotico internazionale in Italia

Arte nel duomo

- Vetrate del Duomo di Milano
- Madonnina
- Grande Museo del Duomo di Milano
- Cappella musicale del Duomo di Milano
- Marmo di Candoglia

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sul **Duomo di Milano**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **Duomo di Milano (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Duomo_(Milan)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Sito ufficiale*, su *duomomilano.it*.
- (EN) *Sito ufficiale*, su *duomomilano.it*.
- (EN) *Duomo di Milano*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN) *Duomo di Milano*, su *Structurae*.
- (EN) *Duomo di Milano*, su *Skyscraper Center*.
- *Duomo di Milano*, su *BeWeB*, Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici della Conferenza Episcopale Italiana.
- *Duomo di Milano*, su *LombardiaBeniCulturali*, Regione Lombardia.
- Dettagli del Duomo (http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/lombardia/milano.htm#Duomo) sul sito dell'Istituto Conservazione e Valorizzazione Beni Culturali del CNR
- Corpus dei disegni di architettura del Duomo di Milano (http://www.disegniduomomilano.it) progetto di ricerca realizzato dal Politecnico di Milano
- Chiesa di Santa Maria Nascente (Milano) (http://www.beweb.chiesacattolica.it/cattedrali/cattedrale/400/Chiesa+di+Santa+Maria+Nascente) su BeWeB - Beni ecclesiastici in web
- Duomo di Milano - Secret World (https://sworld.co.uk/01/444/place/duomo-di-milano)
- Webcam in tempo reale del Duomo di Milano (https://www.skylinewebcams.com/webcam/italia/lombardia/milano/duomo-milano.html)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 151230415 (https://viaf.org/viaf/151230415) · ISNI (EN) 0000 0001 0838 3892 (http://isni.org/isni/0000000108383892) · LCCN (EN) n79063271 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79063271) · GND (DE) 4275418-5 (https://d-nb.info/gnd/4275418-5) · J9U (EN, HE) 987007260769605171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007260769605171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79063271 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79063271)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Duomo_di_Milano&oldid=133806594"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 giu 2023 alle 21:01.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Chiesa di Santa Maria della Catena (Palermo)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Questa voce o sezione sull'argomento chiese della Sicilia non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti.

La **chiesa di Santa Maria della Catena**, dedicata alla Madonna della Catena, è un luogo di culto cattolico in stile gotico-catalano che si trova nei pressi della Cala a Palermo. Il tempio è particolarmente conosciuto poiché al suo interno ingloba come campata laterale la cappella preesistente in cui nel 1392 si è compiuto, secondo la tradizione, il "miracolo dei tre condannati", a cui è legata la diffusione della devozione alla "Madonna della Catena", che dà il nome alla chiesa.[1][2][3]

Chiesa di Santa Maria della Catena

La chiesa con il loggiato in stile gotico-catalano

Stato	Italia
Regione	Sicilia
Località	Palermo
Coordinate	38°07′09.15″N 13°22′10.51″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Maria
Arcidiocesi	Palermo
Stile architettonico	gotico-catalano
Inizio costruzione	1490
Completamento	1520

Indice

- **Storia**
- **Architettura**
  - Esterno
  - Interno
    - Navata destra
    - Navata sinistra
    - Transetto
- **Casa dei Padri Teatini**
- **Confraternita della Madonna della Catena**
- **Galleria d'immagini**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Storia

La Chiesa di Santa Maria della Catena sorge ai confini del quartiere medievale Cala. In esso si trovava l'antico porto commerciale di Palermo che era chiuso, per questioni di sicurezza, da una lunga e massiccia catena, di cui si fa menzione nei registri del senato Messinese già nel

1326, come riporta Gaspare Palermo. Sul luogo in cui si attaccava l'estremità destra di questa catena (quella sinistra era attaccata al perduto e non ancora del tutto individuato Castello a Mare), sorgeva una piccola chiesetta, in cui si venerava una immagine della Madonna detta Vergine del Porto.

La prima documentazione dell'esistenza in loco di tale chiesetta è un privilegio concesso da Federico III di Sicilia risalente al 1330 in cui si cita questo edificio, senza però riportare la data della sua costruzione. [2] Secondo la tradizione, riportata da numerosi autori di storia locale, questa piccola chiesa fu teatro di un evento prodigioso nell'Agosto 1392: la liberazione miracolosa di tre condannati a morte, la cui esecuzione era stata rimandata per lo scoppiare di una violenta tempesta che costrinse le aurorità a riparare i rei nella cappella, legandoli con robuste catene, poi infrante dall'intercessione della Vergine.

La tradizione di questo evento prodigioso, che il Mongitore data al 23 agosto 1392 (giudicando un errore la data del 13 agosto segnata nell' iscrizione marmorea), fece diffondere il titolo di "Madonna della Catena"; secondo la maggioranza degli autori riportati dal Mongitore questo titolo mariano nacque proprio dall'evento prodigioso, mentre secondo altri autori è probabile che si usasse già prima in Palermo ma in senso geografico, cioè per indicare la chiesetta del porto, a motivo della catena che vi era attaccata; fatto sta che, ad ogni modo, è solo in seguito e in relazione all'evento miracoloso che il titolo di Madonna della Catena - assumendo il significato di "Vergine potente liberatrice" - si affermò e si diffuse rapidamente, non soltanto in Palermo bensì in tutti i luoghi della Sicilia, della Calabria e non solo, come testimonia ad esempio un polittico realizzato a Taormina nel 1504,[6] segno che già nel Quattrocento (cioè pochi decenni dopo la data dal prodigio) anche in quei luoghi la notizia del miracolo doveva essere conosciuta, anche se oggi disponiamo solo di cronache un po' più tardive.

Da tutta l'isola cominciarono infatti ad arrivare pellegrini portando doni che costituivano il tesoro per permettere la costruzione di una chiesa più grande, e secondo Gaspare Palermo è probabile che anche il Re Martino e la regina Maria abbiano contribuito allo scopo con le loro regali elargizioni.[7] La costruzione del grande tempio fu progettata e finalmente iniziata nel centenario del miracolo dall'architetto Matteo Carnilivari (Noto, prima metà del XV secolo - 1506) e giunse al termine sotto la direzione degli architetti Scaglione e Belguardo intorno al 1520.

Il nuovo edificio, insigne capolavoro dell'architettura gotico-siciliana, ingloba al suo interno la chiesetta precedente, teatro del prodigio, che costituisce una cappella laterale della chiesa attuale. Il tempio, con la particolare devozione alla Madonna della Catena perpetuata al suo interno, fu molto caro a diversi nobili e personaggi importanti nel corso dei secoli; è documentata la visita della regina Giovanna di Napoli durante un soggiorno nella capitale; tra il 1535 e il 1546 il Viceré di Sicilia Ferrante I Gonzaga e tutta la famiglia prediligevano la chiesa e la venerata immagine; nel 1581 il Viceré di Sicilia Marcantonio Colonna, col prolungamento del Cassaro, inserisce a pieno titolo il luogo di culto nel circuito dei monumenti insigni cittadini. Attraverso la monumentale Porta Felice, il nome in omaggio alla consorte, valorizza quella zona portuale della Cala fiancheggiata dalla «Strada Colonna», l'attuale Foro Italico. Nel 1602 la gestione della Chiesa è affidata ai Padri Teatini, giunti da Napoli due anni prima, che sono temporaneamente ospitati presso il

Il prodigio delle catene

Secondo il racconto del prodigio degli storici Mongitore e Pirri, regnando in Sicilia Martino I (1385-1409), tre giovani innocenti furono condannati alla forca in Palermo. Nel giorno dell'esecuzione i condannati furono condotti a piazza Marina, dove erano alzate le forche. Ma, poco prima di salire sul palco, si scatenò un uragano sconvolgente. I gendarmi con i condannati, si rifugiarono nella chiesetta di Santa Maria del Porto, presso il mare, in attesa della fine del temporale, che si protrasse molto a lungo nella notte. Non essendosi potuti trasferire i condannati nel carcere, insieme alle guardie, essi passarono la notte nella chiesetta, legati l'un l'altro a doppie catene, dopo che la chiusura della porta era stata assicurata. Così l'esecuzione veniva rimandata al domani. Le guardie dormivano, ma i condannati pregavano. Coscienti della propria innocenza, essi avevano veduto nel temporale e nel loro rifugio in chiesa un auspicio di salvezza. Presso l'altare, su cui si

convento dei domenicani e in séguito presso la Casa della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri all'Olivella.[8] Sempre nel 1602, annessa alla chiesa vi è la casa conventuale,[7] che nel 1844 è sede dell'Archivio di Stato.

Tra il 1884 e il 1891 la parte sinistra della chiesa subisce un ripristino a opera dell'architetto Giuseppe Patricolo, i cui interventi tendono a eliminare tutte le forzature barocche operate negli ultimi secoli. Nel 1990 la Chiesa è sottoposta a restauro. Ancora oggi, anche se l'evoluzione di Palermo ha in parte cambiato l'assetto della Cala, la chiesa della Madonna della Catena continua a valorizzare la vista di quello che Goethe definì il promontorio più bello del mondo.

Architettura

Dal punto di vista architettonico l'opera è forse l'esempio più significativo del maturare di un'interpretazione locale del Rinascimento nell'architettura siciliana e palermitana in particolare, con un connubio d'elementi tardo rinascimentali e gotico-catalani, la sua costruzione fu progettata e iniziata intorno al 1492 dall'architetto Matteo Carnilivari e giunse al termine sotto la direzione degli architetti Scaglione e Belguardo intorno al 1520.

Esterno

All'esterno si nota una medesima impostazione, con le lesene che percorrono le mura perimetrali e il portico tripartito da archi catalani, come le navate, in cima a una scalinata (inizialmente a due rampe, ampliata nel 1845). Le colonne, in una ricerca anticlassica, appaiono sproporzionate e mortificate dall'esuberanza degli archi con le nervature policrome, dalle fantasiose reinterpretazioni dei capitelli ionici e dagli apparati scultorei minori. Le bifore sono ornatissime e la zona absidale è caratterizzata da un complesso gioco di spazi a base ottagonale, coordinati dalla concezione unitaria. I famosi scultori palermitani Giacomo e Vincenzo Gagini sono gli autori dei capitelli, delle colonne e dei portali d'ingresso in marmo di Carrara. Sugli architravi sovrastanti i tre portali sono scolpite tre sacre scene: quella centrale raffigura la Madonna con Gesù Bambino che gioca con una catena tra angeli e i Santi Marco e Giovanni; quelle laterali presentano la Natività e l'Adorazione dei Magi tra Re e profeti che reggono cartigli recanti iscrizioni riguardanti la nascita del Messia. Infine, sul prospetto della loggia, in cima alla facciata, è collocata una lastra marmorea con un'iscrizione di Antonio Veneziano dedicata alla "Santa Patrona Cristina" e alla "Divina Maria della Catena" in segno di gratitudine per la grazia ricevuta quando nel 1592, nel corso della carestia che imperversava, per intercessione della Vergine e di

ergeva una immagine della Vergine Maria, palpitava una lampada come una speranza. I tre poveretti, vi si trascinarono presso, col cuore sulle labbra, e pregarono la Vergine Santa, perché facesse conoscere la loro innocenza. Ad un certo momento sentirono spezzarsi le loro catene, senza che facessero rumore alcuno, e parve loro sentire una voce proveniente dall'immagine: "Andetevene in libertà e non temete cosa alcuna: il Divino Infante che tengo tra le braccia ha già accolto le vostre preghiere e vi ha concesso la vita". Così, avviandosi velocemente verso l'uscita, videro la porta spalancata. Già sorgeva il giorno. Furono però raggiunti dalle guardie, che li avrebbero incatenati di nuovo, se non fosse intervenuto il popolo, che di nuovo affollava la piazza. E fu il popolo ad appellarsi al re, che di fronte allo straordinario prodigio, li dichiarò liberi. Il re e la regina furono i primi a portarsi alla chiesetta del prodigio per vedere le catene spezzate e rendere commosso omaggio a Maria. Da quel giorno fu un continuo pellegrinare di palermitani e di fedeli dei paesi vicini.[4][5]

santa Cristina una nave carica di frumento fece scalo inaspettatamente in città, sfamando così i suoi abitanti; tale evento è ricordato come "miracolo di santa Cristina", la cui statua in marmo è collocata sopra l'iscrizione. [9][10][11]

Il Portale.

Interno

L'architettura della chiesa è caratterizzata da una serrata correlazione tra interno ed esterno. All'interno tre navate sono separate da tozze colonne rinforzate da pilastri rettangolari, che reggono gli archi catalani (ribassati) della volta intervallati da archi ogivali di traverso.[12]

Interno.

Gli affreschi della controfacciata, della volta e del cappellone sono opere di Olivio Sozzi.[13] Il tempio custodisce sul pavimento e addossati alle pareti, numeroso monumenti funebri e lapidi. Vi sono custoditi un sarcofago romano del I secolo d. C., la tomba di Lucca Palici moglie di Giovanni Chiaramonte, esponenti di famiglie potenti dell'epoca medioevale. Sono documentati i sepolcri della famiglia Colnago.[13]

Navata destra

- Prima campata: *Cappella di Santa Brigida*. Al centro dell'altare la tela di pittore ignoto del XVII secolo che raffigura *Santa Brigida in gloria*, opera restaurata nel 2013, mentre ai lati e sul soffitto sono presenti degli affreschi risalenti al XVIII secolo di Olivio Sozzi raffiguranti da sinistra la *Vergine che incorona Santa Brigida*, *Santa Brigida in gloria* e *Cristo che le mostra il suo costato insanguinato*.[13]
- Seconda campata: *Cappella della Madonna della Catena*.[3][13][14] È la cappella più grande e rappresenta il nucleo più antico e importante dell'edificio, il vero cuore pulsante della chiesa; questa cappella infatti è proprio l'antica chiesetta della "Madonna del porto" documentata già nel 1330 e poi inglobata (senza essere demolita) nell'edificio cinquecentesco e arricchita di preziose decorazioni; in essa si può dunque vedere l'antico ingresso della chiesetta - che oggi dà accesso a un'ex-cappella votiva - il quale secondo l'antica tradizione è stato varcato nel 1392 dai tre condannati; ma soprattutto, ovviamente, si può osservare e venerare l'antico affresco della Madonna che, secondo la tradizione, compì il miracolo facendo sciogliere le catene dei tre rei e facendo udire loro la sua voce, motivo da cui deriva il nome di "Madonna della Catena". Il prodigioso affresco è di autore ignoto e risale indubbiamente al XIV secolo, legato alla tradizione greco-bizantina; è incorniciato da un baldacchino con colonne in alabastro, sui cui pilastrini o basamenti sono presenti i simboli reali e i ceppi con catene relativi all'evento miracoloso.[13] Raffigura la "Vergine delle grazie", cioè la Madonna mentre allatta il Bambino, e caratteristica di questo dipinto è proprio l'aspetto del Bambino che - secondo i canoni tipici delle iconografie di ispirazione bizantina - è rappresentato con sembianze adulte; questo perché nella cultura liturgica bizantina si riteneva che Gesù fosse stato sempre saggio e maturo, già sin da bambino, come la testolina semi calva con incipienti stempiature intende suggerire. A partire dal XVI-XVII

Cristo e Santa Brigida.

secolo il prodigioso affresco trecentesco è stato nascosto alla vista dei fedeli attraverso la sovrapposizione di un altro affresco, sempre a tema mariano; tale copertura è stata applicata con grande probabilità nel periodo successivo al Concilio di Trento (1545-1563), forse perché l'immagine prodigiosa non era stata ritenuta conforme ai canoni del Concilio in quanto rappresentava la Vergine con il seno nudo (alcune porzioni di questa copertura si possono ancora vedere ai lati dell'immagine, come testimonianza storica). L'affresco è stato invece riportato alla luce, soltanto durante i restauri del 1990, che hanno consentito a fedeli e visitatori, di poter riabbracciare, dopo diversi secoli, quell'antica immagine tanto cara alla devozione popolare. Ai quattro angoli della cappella sono collocate le statue di quattro sante, delle quali due patrone cittadine: *Santa Margherita* a sinistra dell'altare, *Santa Ninfa* a destra, *Santa Barbara* a sinistra davanti all'affresco e *Santa Oliva* a destra. Tali statue sono attribuite ad Antonino e Giacomo Gagini, figli di Antonello (1478-1536) e facevano parte di un complesso scultoreo realizzato a spese del senato palermitano intorno al 1540. Infine, gli affreschi presenti nella cappella raffigurano la Pentecoste, la Morte della Vergine, la Trinità e il Miracolo dei prigionieri, tutti risalenti al XVIII sec. e realizzati da Olivio Sozzi (Catania, 1690 - Ispica, 1765).[10] Ancora oggi questo piccolo "scrigno nello scrigno", conservando viva la memoria dell'evento prodigioso, è ogni anno meta privilegiata di diversi pellegrinaggi da tutta la Sicilia e non solo.

Cappella di Santa Maria della Catena, l'affresco del prodigio.

- Terza campata: *Cappella della Madonna delle Grazie*. Sull'altare si trovano incastonate statue e bassorilievi marmorei del XVI secolo opere di Vincenzo e Antonello Gagini rappresentanti la *Natività con adorazione dei Magi*. Della stessa bottega anche l'altare marmoreo con il rilievo della *Crocifissione sul Golgota*.[14] Sulla predella sono presenti i rilievi *La consegna della chiavi a Pietro* a sinistra, *La conversione di Paolo* a destra.[10] Di scuola gaginiana anche l'edicola con l'*Incoronazione della Vergine* proveniente dalla demolita chiesa di San Nicolò alla Kalsa danneggiata dal terremoto del 1823. Realizzate nella seconda metà del '700 le cornici, i puttini e gli stucchi. Di questo periodo anche gli affreschi di Olivio Sozzi che raffigurano sulla pareti i due santi *Pietro e Paolo* e sulla volta il *Cristo benedicente*.
- Quarta campata: *Cappella della Natività*.[13] Sull'altare è presente il dipinto della *Natività con adorazione dei Pastori*, tela dei primi anni del XVII secolo di autore ignoto.[13] Sulle pareti laterali *La strage degli innocenti*, sul lato opposto la raffigurazione della *Circoncisione di Cristo*, rara espressione di rito ebraico all'interno di un contesto cattolico.
- Quinta campata: contiene sarcofagi e lapidi di monumenti sepolcrali.
- Sesta campata: è il varco alla sacrestia.

Navata sinistra

- Prima campata: *Cappella di San Gregorio*. Sull'altare è documentato il quadro raffigurante *San Gregorio Taumaturgo* opera di Olivio Sozzi.[3][13]
- Seconda campata: è l'accesso laterale sinistro. L'ambiente presenta le sepolture delle famiglie Morso e Firmatura.[14]
- Terza campata: *Cappella di Sant'Andrea Avellino*. Sull'altare è documentato il quadro raffigurante *Sant'Andrea Avellino* opera di Andrea Carreca.[3][11][14]
- Quarta campata: *Cappella di San Gaetano*. Sull'altare è documentato il quadro raffigurante *San Gaetano* opera di Pietro Novelli.[3][11][14]

- Quinta campata: al suo interno si trova l'organo.
- Sesta campata: contiene sarcofagi e lapidi di monumenti sepolcrali.

Transetto

- Absidiola destra: custodisce una mensa in marmi policromi e un altarino laterale. In questa navata sono documentate la *Cappella di San Giuseppe* con le sepolture dei componenti della famiglia Lo Monaco[13] e la primitiva cappella dedicata al Beato Giuseppe Maria dei duchi di Palma e principe dei Tomasi di Lampedusa, cardinale.[13]
- Absidiola sinistra: *Cappella del Santissimo Crocifisso*.
  Conserva un *Crocifisso* posizionato su reliquiario sormontato da una scultura raffigurante *Dio Onnipotente in Gloria*.
  Nell'ambiente sono presenti le sepolture dei componenti della famiglia Morso provenienti dal cappellone di cui detenevano il patrocinio.[14]
- Abside centrale: si trovano l'altare maggiore, un manufatto in marmi policromi con sopraelevazione riproducente un tempio colonnato di stile classico e baldacchino con cupola sommitale di gusto barocco, all'interno il manufatto custodisce una statua marmorea. L'area del presbiterio è recintata da balaustre.

Cappella del Santissimo Crocifisso.

Casa dei Padri Teatini

- 1601, Casa dei Padri Teatini.[3][15]
- 1812, Destinata a Ospedale per le truppe britanniche è abbandonata dai Teatini che si insediano nella futura chiesa di San Giuseppe dei Teatini[8]
- 1814 - 1824 - 1843, Destinazione come Archivio di Stato sede della «Catena».[3] Correlazione con l'Archivio di Stato sede della «Gancia».

Chiostro con impianto quadrato ubicato al levante in prossimità dell'abside con tre luci per lato.

Confraternita della Madonna della Catena

- 1513, Fondazione della Confraternita della Madonna della Catena.

Galleria d'immagini

Il portico

Il prospetto settentrionale

L'incrocio del transetto

Capitello

Navata

Altare maggiore

Nervature delle volte

Note

1. ^ Pagina 485 e 499, Tommaso Fazello, "*Della Storia di Sicilia - Deche Due*" [1] (https://books.google.it/books?hl=it&id=hM2XPuLTSDgC) Archiviato (https://web.archive.org/web/20151129061603/https://books.google.it/books?hl=it) il 29 novembre 2015 in Internet Archive., Volume uno, Palermo, Giuseppe Assenzio - Traduzione in lingua toscana, 1817.
2. Gaspare Palermo Volume primo, pp. 105.
3. Pagina 267, Vito Amico - Gioacchino di Marzo, *Dizionario topografico della Sicilia* [2] (https://books.google.it/books?id=o_ycDOUwMdkC), Salvatore di Marzo Editore, Volume secondo, Seconda edizione, Palermo, 1858.
4. ^ Gaspare Palermo Volume primo, pp. 106-108.
5. ^ Pagina 297-301, *Palermo Divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo* [3] (https://books.google.it/books?id=D6PjvOLvBUAC), Gaspare Bajona, Volume primo, Palermo, 1719.
6. ^ . Santuario della Catena in Mongiuffi, *Cenni storici*, in *mongiuffisacra.com*.
7. Gaspare Palermo Volume primo, pp. 108.
8. Gaspare Palermo Volume primo, pp. 109.

9. ^ Gaspare Palermo Volume primo, pp. 111.
10. Gioacchino di Marzo, pp. 508.
11. Vincenzo Mortillaro, pp. 3.
12. ^ Gaspare Palermo Volume primo, pp. 110.
13. Gaspare Palermo Volume primo, pp. 113.
14. Gaspare Palermo Volume primo, pp. 112.
15. ^ Pagina 45, Agostino Inveges, "*Palermo Sacro*" - "*Annali della felice città di Palermo, prima sedia, corona del rè, e capo del regno ...*" [4] (https://books.google.it/books?id=_yVycSynyuQC), Parte seconda, Pietro dell'Isola, 1651, Palermo.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- (IT) Gaspare Palermo, *"Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo"*, Volume primo, Palermo, Reale Stamperia, 1816.
- (IT) Antonio Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo ...*, vol. 1, Palermo, Gaspare Bayona, 1719.
- (IT) Vincenzo Mortillaro, *"Guida per Palermo e pei suoi dintorni del barone V. Mortillaro"*, Palermo, Tipografia del giorn. Letterario, 1836.

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali sulla **disposizione fonica dell'organo a canne**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **chiesa di Santa Maria della Catena (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Santa_Maria_della_Catena_(Palermo)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Chiesa di Santa Maria della Catena*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Chiesa_di_Santa_Maria_della_Catena_(Palermo)&oldid=132708681"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mar 2023 alle 21:40.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Cattedrale di Palermo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **Basilica Cattedrale Metropolitana Primaziale della Santa Vergine Maria Assunta**, nota semplicemente come **Duomo** oppure **Cattedrale di Palermo**, è il principale luogo di culto cattolico della città di Palermo e sede arcivescovile dell'omonima arcidiocesi metropolitana.[1][2][3]

Dal 3 luglio 2015 fa parte del Patrimonio dell'umanità nell'ambito del sito seriale Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale.

Indice

- **Culto dell'Assunta e di Santa Rosalia**
  - Santa Vergine Maria Assunta in Cielo
  - Santa Rosalia
- **Storia**
  - Epoca punica
  - Epoca romana
  - Epoca bizantina
  - Epoca araba
  - Epoca normanna
  - Epoca aragonese
  - Epoca spagnola
  - Epoca asburgico - borbonica
    - Restauri 1726
    - Restauri 1781 - 1801
    - Restauri 1826 - 1835
- **Esterno**
  - Prospetto occidentale
  - Prospetto settentrionale
  - Prospetto orientale
  - Prospetto meridionale
- **Cupola**
- **Interno**
  - Navata destra o meridionale
  - Navata sinistra o settentrionale
  - Transetto
    - Absidiola destra - Cappella Reale Senatoriale di Santa Rosalia
    - Parete destra transetto
    - Absidiola sinistra
    - Parete sinistra transetto
  - Altare maggiore
- **Attuali dislocazioni opere dismessa tribuna**
- **Organo a canne**
- **Campane**
- **Campanili**
- **Il tesoro**
- **La meridiana**
- **Sacrestie**
- **Tetti**
- **La cripta**
- **Primitivo arcivescovado**
- **La Maramma o «Fabbrica del Duomo»**
- **Opere documentate**
- **Sodalizi**
- **Curiosità**
- **Feste religiose**
- **Note**
- **Bibliografia**

Basilica Cattedrale Metropolitana Primaziale della Santa Vergine Maria Assunta

La cattedrale da via Vittorio Emanuele

Stato	Italia
Regione	Sicilia
Località	Palermo
Coordinate	38°06′52″N 13°21′22″E
Religione	cattolica di rito romano
Titolare	Maria Assunta e Santa Rosalia
Arcidiocesi	Palermo
Fondatore	Gualtiero
Stile architettonico	bizantino, romanico normanno, islamico, gotico, rinascimentale, barocco, neoclassico
Inizio costruzione	1185, impianto attuale
Completamento	completata in età medievale (successivamente la cattedrale fu arricchita con delle aggiunte fino al XVIII secolo)
Sito web	Sito ufficiale (http://www.cattedrale.palermo.it/)

Bene protetto dall'UNESCO

Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale

Patrimonio dell'umanità

Voci correlate
Galleria d'immagini
Altri progetti
Collegamenti esterni

Culto dell'Assunta e di Santa Rosalia

Santa Vergine Maria Assunta in Cielo

La Basilica Cattedrale Metropolitana Primaziale di Palermo è un nobile tempio dedicato alla *Santa Vergine Maria Assunta in Cielo*.[4] La patrona principale della città è Santa Rosalia (prima Patrona - Patrona Principale, tra i numerosi Santi compatroni della città) cui è dedicata la Cappella Reale Senatoriale sul lato meridionale, ubicata nell'abside minore del transetto destro, nella quale trovasi la preziosissima Urna argentea che custodisce il Sacro Corpo di Santa Rosalia. L'arca reliquiaria argentea della Patrona S. Rosalia, realizzata tra 1631 e il 1637 è uno straordinario capolavoro delle arti decorative, massima espressione del barocco Siciliano, raffinatissimo e superbo lavoro di abili mani palermitane e monumento processionale senza eguali, condotto in devota processione ogni anno per le vie della Città il 15 Luglio. Importantissimo è il culto che Palermo e la Sicilia tributano alla Vergine Maria, venerazione che trova fondamento nel rapporto epistolare tra l'ambasceria del Senato Messinese e Maria Madre di Gesù Cristo, Madre di Dio, Madre della Chiesa, secondo il dogma Theotókos formulato dal Concilio di Efeso e riaffermato da alcuni principii del Concilio di Nicea I. Legame rafforzato dall'opera evangelizzatrice degli Apostoli, San Pietro e San Paolo, nei rispettivi transiti in terra sicula. In tutte le accezioni la Madre di Dio Maria Santissima è Patrona delle principali città dell'isola, Patrona primaria della Arcidiocesi e della Città di Palermo (il patronato dell'Immacolata è al di sopra di tutti i patronati dei Santi, di cui Palermo ne ha una lunga lista con a capo Santa Rosalia Vergine ed Eremita).

Con Gualtiero Offamilio la Basilica Cattedrale è dedicata all'Assunzione della Vergine rappresentata in tre diverse grafie: una è la Dormizione della Madre di Dio o «*Koimesis tes Theotokou*» o «*Dormitio Virginis*», che appartiene alla tradizione bizantina, le altre due appartenenti alla tradizione latina: l'Assunzione e l'Incoronazione in cielo.

1. Nella prima, la Vergine Maria è rappresentata sul letto di morte, circondata dagli apostoli e una bambina, quest'ultima simboleggia l'anima pura di Maria pronta a salire al cielo. Questa iconografia è spesso rappresentata anche da artisti latini con il titolo di *Dormitio Virginis*, fino all'attuazione delle disposizioni della riforma del Concilio di Trento (1545 - 1563). Raffigurazione mirabilmente ripresa e illustrata nel "teatrino" marmoreo, opera di Antonello Gagini, dove i Sette Arcangeli aprono il corteo processionale, uno di essi conduce per mano una bambina, gli Apostoli trasportano e seguono la lettiga o catafalco funebre.
2. Assunzione: la tradizione iconografica della Chiesa Latina rappresenta la Vergine in preghiera ascendente verso il cielo in un cerchio di nuvole e circondata, sorretta, sospinta e quasi trasportata dai Sette Arcangeli.
3. Incoronazione: la rappresentazione raffigura la Vergine insieme a Gesù Cristo seduti su due troni in cielo tra le nuvole e angeli, nel momento in cui il figlio cinge con una corona il capo della Madre.

I Sette Arcangeli e gli Angeli che accompagnano le varie raffigurazioni sono elementi iconografici comuni legati alla topografia delle immediate adiacenze della cattedrale: la primitiva chiesa e monastero dei Sette Angeli, la strada e la chiesa dell'Angelo Custode.

Sulla facciata occidentale, accoglie il pellegrino la *Madonna del Tocco* o *Madonna della Porta*, allegoria della Vergine Maria quale porta d'accesso verso Dio. La *Madonna della Luce*, poi più comunemente nota in Sicilia come *Madonna del Lume*, verosimilmente un derivato della Vergine Odighitria bizantina, che è colei che indica la via, la direzione, la "Santa Maria del Cammino". Riconducibile nella tradizione siciliana alla Madonna del Lume, identificabile e configurabile nella protettrice dei viaggi via mare, dei porti, dei fari. Immediato il collegamento con l'alta torre di segnalazione - odierno campanile - posta davanti al duomo, incastonata nella cerchia delle antichissime mura difensive della città. La Vergine Maria: "luce", "faro", "via", "rivelazione della meta" nel cammino terreno del credente lungo la strada verso il vero compimento.

Santa Rosalia

Nel 1130 nasce Rosalia de' Sinibaldi, il cui nome è la contrazione latina di *Rosa et Lilium*, figlia del conte Sinibaldo de' Sinibaldi, vassallo del re normanno Ruggero II, il quale per i servizi resi, gli affida i feudi di Quisquina e del Monte delle Rose. Sinibaldo discendente dai Conti Marsi e da Carlo Magno alla dodicesima generazione. La madre Maria Guiscardi (immediato è il collegamento con Roberto il Guiscardo), nipote di Ruggero II, è una nobildonna normanna.

Per estrazione, educazione, cortesia, regalità e bellezza, Rosalia diviene damigella d'onore e dama di compagnia della regina Margherita di Navarra e di Sicilia, figlia del re García IV Ramírez di Navarra e moglie di Guglielmo I di Sicilia, figlio di Ruggero II, ma, per via di incongruenze cronologiche, è molto più probabile che Rosalia fosse la damigella di una delle spose di Ruggero II. La giovane Rosalia si forma e matura presso la corte regale, nella splendida cornice della Reggia, a pochi passi dalla primitiva cattedrale bizantina, futuro teatro della grande ricostruzione gualtieriana dopo la distruzione causata dal terremoto di Sant'Agata, divenendo spettatrice di eleganti e sontuosi eventi mondani.

Sposa promessa del conte (o principe) Baldovino, cavaliere distintosi per aver salvato dalle fauci di un leone re Ruggero II, Rosalia preferisce la vita monastica e la solitaria contemplazione. Già da fanciulla dedica gran parte del tempo alla preghiera sia nella casa paterna all'Olivella, sia nel Palazzo Reale. La giovane si rifugia nel monastero del Santissimo Salvatore come seguace dell'ordine basiliano di rito greco. Osteggiata dai genitori

Tipo	architettonico
Criterio	C (ii) (iv)
Pericolo	no
Riconosciuto dal	2015
Scheda UNESCO	(EN) Arab-norman Palermo and the cathedral churches of Cefalù and Monreale (https://whc.unesco.org/en/list/1487) (FR) Scheda (https://whc.unesco.org/fr/list/1487)

Piano della Cattedrale

Statua di Santa Rosalia

Altri nomi	• *Lo plano di la majuri Ecclesia* • *Piano della Cattedrale*
Nomi precedenti	1185 • *Cimiterio Santi Angeli del Plano Matris Panormitane Ecclesiæ* • *Cimitero di Tutti i Santi*
Localizzazione	
Stato	Italia
Città	Palermo
Quartiere	Monte di Pietà o Seralcadi
Informazioni generali	
Tipo	cattedrale
Collegamenti	

contrariati e amareggiata dalla insistenze del promesso sposo, dopo due anni circa abbandona anche le spartane comodità del monastero cittadino. Comincia la sua esperienza di eremitaggio nei boschi di Palazzo Adriano per poi rifugiarsi sul monte Quisquina, all'interno di una spelonca, dove scrisse un'epigrafe in latino, vivendo da anacoreta, ricevendo assistenza religiosa dalla locale comunità basiliana ma più probabilmente da un abate, Cirillo, che le forniva la Santa Comunione. Dopo un isolamento di circa dodici anni, trascorre alcuni mesi all'interno di un bosco a Bivona, infine si trasferisce per un altro lungo periodo in una grotta di monte Pellegrino di Palermo, presso una preesistente chiesa bizantina retta da monaci benedettini, dove visse per otto anni, concludendo in contemplazione la vita terrena il 4 di settembre del 1170.

Per la condotta esemplare è considerata santa già in vita e seppur non riconosciuta canonicamente, fu oggetto di culto con l'edificazione di numerose chiese e cappelle a lei dedicate. Dopo oltre quattro secoli il culto lentamente affievolisce al punto che il suo nome non è più invocato nelle litanie dei Santi Protettori di Palermo fino ai primi anni del XVII secolo. Con la peste del 1624, che imperversa nell'Italia di allora con due diversi flussi di contagio: incontrollate ondate migratorie al settentrione determinano la peste di San Carlo Borromeo, scambi commerciali con paesi ove contrabbandavano ciurme di pirati e corsari infetti al meridione, la figura di Rosalia torna in auge, in un contesto alimentato da mito e leggenda, storia e rivelazioni, sogni e scienza, umana rassegnazione e cristiano affidamento, devozione e intelletto, prudenza e circospezione.

La data del 7 maggio 1624 è ricordata per la propagazione della peste dovuta allo sbarco alla Cala di una nave carica d'infettati a bordo proveniente da Tunisi via Trapani. Il 15 luglio 1624 si registra il ritrovamento del corpo di Santa Rosalia coincidente con l'affievolimento dei focolai di peste. Il 27 luglio 1624 Curia e Senato di Palermo proclamano Rosalia Patrona e Protettrice della città, decretano il primato sulle compatrone dei quattro mandamenti storici Santa Cristina, Santa Oliva, Santa Ninfa e Sant'Agata e su San Rocco fervidamente invocato durante l'epidemia del 1575. Il 15 luglio 1625 si svolge il primo Festino in onore di Santa Rosalia.

Il 26 gennaio 1630, Papa Urbano VIII, con lo *Scriptam in Coelesti* inserisce Rosalia nel *Martirologio Romano*, fissando l'origine palermitana, di stirpe reale facendola risalire a Carlo Magno, con la paternità di Sinibaldo de' Sinibaldi e la maternità di Maria Guiscardi, nipote di re Ruggero II.

Un buon numero di pitture della Santuzza realizzate tra il XIII e il XIX secolo, sono raccolte nella sala Verde del museo diocesano che si trova nell'adiacente Palazzo Arcivescovile. Tra queste la presunta prima icona del XIII secolo che la raffigura in abiti di monaca basiliana.

Inizio	1446 - 1465 Simone di Bologna 1574 - 1575 Recinzione Gagini 1655 - 1673 Promotori: Martín de León Cárdenas Juan Lozano 1761
Fine	2000
Luoghi d'interesse	▪ Palazzo Arcivescovile ▪ Seminario Arcivescovile ▪ Museo Diocesano ▪ Oratorio dei Santi Pietro e Paolo ▪ Ospedale dei Sacerdoti ▪ Oratorio dei Pellegrini ▪ Via dei Pellegrini ▪ Cappella dell'Incoronata ▪ Chiesa di Santa Cristina la Vetere ▪ Chiesa di Santa Ninfa ▪ Seminario ▪ Primitivo Palazzo Arcivescovile ▪ Monastero benedettino di Santa Maria di Monte Oliveto ▪ Chiesa della Madonna di Monte Oliveto ▪ Palazzo Artale di Collalta ▪ Chiesa dei Sette Angeli ▪ Monastero dei Sette Angeli ▪ Collegio Massimo ▪ Palazzo Castrone ▪ Primitiva cappella di Santa Maria Maddalena ▪ Via Vittorio Emanuele II
Trasporti	Vedi Cassaro

Storia

Epoca punica

Paleopolis: *antica città*. La *Galka* o *Alga* o *Yalica*, ossia il «recinto», quartiere che in principio comprendeva la fortificazione superiore e il quartiere militare. Nel primitivo insediamento fenicio - punico fu delimitata a oriente da una torre d'avvistamento e fortificazioni lungo il corso del fiume porto - canale Papireto:[5] rispettivamente gli antesignani della torre campanile e della cinta muraria superstite a ridosso dei resti dell'attuale strada dei Pellegrini e del quartiere la *Guilla*.

Epoca romana

Neapolis: *nuova città*. In origine il piano è occupato da una necropoli esterna a ridosso della cinta muraria punica. La prima testimonianza della diffusione delle pratiche cristiane è dovuta alla presenza di cimiteri all'aperto e catacombe ricavate in fitte reti di grotte utilizzate come luoghi di culto e rifugio dei cristiani perseguitati. Verosimilmente già ritenuta un'area sacra, probabilmente un «Santuario della Salute» di natura pagana.

- 200 - 201, Il *Lessico di Suda* e il *Tarikh al Hukam* di Al-Qifti, scritto nel 1249, riportano l'attività di medici e filosofi, il passaggio e la morte di Galeno. Secondo quanto riportato nella *Riḥla* (Viaggio) da Ibn Jubayr, lo studioso farmacista è sepolto sulla direttrice verso Misilmeri, fonti fantasiose e non provate indicano i resti del medico custoditi nella primitiva cattedrale.

La prima chiesa è costruita nell'attuale area a poche centinaia di metri dal primitivo insediamento fenicio - punico dove adesso sorge il Palazzo dei Normanni (*Alcassar*, la dimora degli emiri),[6] lo stesso luogo deputato durante il I, II e III secolo al sacrificio dei primi martiri palermitani oggetto di persecuzioni cristiane operate da Decio e Diocleziano. L'edificio sorge fra la *paleopolis* «città primitiva» e la *neapolis* «nuovo insediamento», distrutta dai Vandali all'inizio del V secolo.

Prospetto laterale abside

- 440, durante una delle frequenti incursioni in Sicilia, i Vandali di Genserico attaccano di sorpresa Palermo e catturano il vescovo Mamiliano, i discepoli Eustochio, Proculo, Golbudeo e altri personaggi di rango, tra i quali le giovani Ninfa e Oliva. Deportati inizialmente in nord Africa per alterne vicende subiscono altrove il martirio e in seguito sono proclamati santi.
- 444, l'edificio è menzionato in una bolla pontificia di Papa Leone Magno e in una lettera al clero siciliano del 21 ottobre 447.
- 476, Odoacre re degli Ostrogoti riscatta la Sicilia cacciando i Vandali di Genserico, con la caduta dell'Impero romano d'Occidente l'isola transita nell'Impero romano d'Oriente dipendendo direttamente da Costantinopoli.

In questo frangente la Chiesa di Roma proclama santi Agatone martire e Mamiliano entrambi vescovi di Palermo.

Epoca bizantina

- 535, Belisario,[7] alla testa delle truppe bizantine, conquista Palermo. Del luogo di culto edificato intorno al IV secolo e in seguito distrutto dai Vandali, non sono pervenute testimonianze riportate alla luce.

- 592, il vescovo Vittore demolisce l'edificio e ne promuove la ricostruzione secondo i canoni bizantini.
- 603, papa Gregorio I affida la commissione all'arcivescovo Giovanni.[8] Due importanti arcivescovi e cardinali palermitani siedono sul soglio di Pietro: papa Agatone e papa Sergio I.

Tarsie laviche campanile di nord est

Il secondo tempio d'epoca bizantina dedicato alla Vergine Maria Assunta, è edificato sulle rovine del precedente nel 604 del quale sono pervenute la cripta e la pianta basilicale a forma quadrata.

Sono modificati il *prothesis* e il *diakonikon* secondo lo schema bizantino pervenuto con altri impianti basilicali, le maestose absidi a oriente e rivolte come la facciata verso occidente. Di impronta bizantina la collocazione dell'iconostasi e l'aspetto decorativo con le caratteristiche proprie dell'arte del mosaico, secondo i preziosi canoni della tradizione di Costantinopoli. Sono compiuti tutti gli sforzi per mantenere vitale il rito latino ma, nell'anno 732 passa al Patriarca di Costantinopoli, e alla cattedrale sono apportate modifiche al fine di adeguarla alle modalità proprie del culto della Chiesa ortodossa.

- 732, con l'imperatore bizantino Leone III Isaurico diminuisce il prestigio e l'influenza del pontefice di Roma, si consolida il rito bizantino sul rito romano.

Epoca araba

Dettaglio intarsio lavico

Con la sconfitta di Michele II l'Amoriano, Basileus dei Romei (il *Balbo* o *Balbuziente*) nell'829,[9] e l'invasione dell'isola da parte dei Saraceni, nel lungo contesto della dominazione araba, che a Palermo spazia dall'anno 831 al 1072, la chiesa è trasformata in luogo di culto musulmano, la grande moschea Gami, edificio capace di contenere 7 000 fedeli.[10]

- 831, i Saraceni conquistano Palermo, modificano chiese e edificano in città ben trecento moschee. Nella metà del X secolo il geografo Ibn Hawqal riporta che, fatte le debite proporzioni, a Palermo si contano più moschee che in altre città islamiche dell'epoca.[11] Quella più grande detta “Gami” o «Grande Moschea del Venerdì»[11] è il riadattamento della cattedrale bizantina. La conversione a moschea risale alla dinastia musulmana degli Aghlabiti, la sala ipostila ubicata sotto la cappella dell'Incoronata[12] è verosimilmente ritenuta parte dell'antica moschea - basilica. Colonne e altri elementi architettonici d'impronta islamica sono rinvenuti e riutilizzati in tutti gli ambienti.

La corte vescovile è "invitata", sollecitata ad abbandonare le sedi cittadine, trovando temporaneamente rifugio presso luoghi di culto nella vicina cittadina di Monreale. L'evento determina la costituzione della futura Arcidiocesi di Monreale. Il ruolo di cattedrale fu temporaneamente ricoperto da una modesta, piccolissima chiesa: la «Aghia Kiriaki» ovvero la chiesa di santa Ciriaca o santa Domenica.[13] Il luogo di culto dedicato a santa Ciriaca al quale papa Alessandro III fa riferimento nella bolla pontificia emanata il 30 dicembre 1174, con la quale ratifica la costruzione della nuova cattedrale di Monreale, indicandone l'ubicazione con le parole ... *Super Sanctam Kjriacam*.[14]

Il prospetto della cattedrale su via Bonello

Epoca normanna

Il ritorno alla sovranità di matrice cristiana e cattolica avviene con l'avvento dei Normanni grazie al contributo del Gran Conte Ruggero e del fratello Roberto il Guiscardo. Per celebrare la conquista territoriale dell'isola, la casata degli Altavilla promuove e favorisce la costruzione di splendide e monumentali cattedrali in tutte le località teatro delle battaglie più cruente, riservando a Palermo la costruzione più laboriosa, ma altrettanto fastosa. La moschea è riadattata rapidamente al culto cristiano, affidata ancora per poco tempo al vescovo Nicodemo[15] di tradizione greco - ortodossa, molto amato dal popolo. È ipotizzabile che all'esterno della Gami non siano stati apportati grossi cambiamenti col passaggio a chiesa cristiana, eccezione solo per la trasformazione del minareto in campanile.

Colonna con iscrizione araba

- Palermo divenne la capitale di un nuovo regno che comprendeva tutta l’Italia meridionale, e Ruggero II fu il suo fondatore e primo sovrano, incoronato nella cattedrale. Questo evento portò a una vasta attività edilizia.
- 1098, Apostolica Legazia: privilegio concordato tra sovrano e papa. Accordo che prevedeva la nomina regia dei vescovi e conseguente approvazione, consacrazione papale.
- 1167, la regina Margherita di Navarra, vedova di Guglielmo I di Sicilia, nomina vescovo il cugino Stefano di Perche, cancelliere del regno di Sicilia, sostenuto dalla compagine francese. L'ambiguità personale e la fiducia riposta in personaggi poco cristallini dislocati a vario titolo nell'amministrazione del regno, suscitano il malcontento popolare.
- 1168, la popolazione stanca degli abusi perpetrati dagli amici di Stefano e per la sua condotta poco trasparente, si ribella. Il vescovo e i suoi scagnozzi sono aggrediti, la vecchia cattedrale è incendiata bruciando le grandi porte. Riusciti a porsi in salvo il vescovo e i suoi seguaci, sono irrevocabilmente espulsi e spediti in medio oriente.
- 1169 4 febbraio, il terremoto di Sant'Agata arreca danni al monumento. L'evento sismico danneggia gravemente la sommità della torre campanaria e la parte superiore della facciata che crollano devastandosi vicendevolmente. Interpretato come punizione divina per causa della corruzione dilagante, l'evento costituisce il pretesto per una radicale riedificazione del tempio, progetto che prevede la costruzione di un edificio all'altezza dello splendore del regno.[16]

Durante il regno di Guglielmo II di Sicilia, nel disegno che prevede il ripristino delle preesistenti diocesi, mira a creare un secondo arcivescovado nel comprensorio palermitano dando inizio alla costruzione della cattedrale di Monreale. L'arcivescovo di Palermo Gualtiero Offamilio[17] nel 1170[2] ne promuove contemporaneamente la costruzione della nuova cattedrale, completata nel 1184 - 1185.[18] Del primitivo impianto gregoriano perviene solo la parte inglobata nell'odierna Cappella dell'Incoronazione.[19]

- 1185 6 aprile, solenne consacrazione presieduta da Gualtiero Offamilio.[20]

Sotto le dominazioni di Normanni e Svevi si assiste in città alla relativa pacifica convivenza di un crogiolo di razze rappresentate dalle religioni monoteiste del mondo allora conosciuto: cristiani, musulmani e ebrei. Palermo è capitale del Sacro Romano Impero con Federico II. Per quasi due secoli le arti e l'architettura sono permeate da canoni stilistici tipici del medio oriente amalgamati con le concezioni nordiche e germaniche.

La chiesa è modificata ancora più volte, ma lo sviluppo in pianta della nuova cattedrale è oggetto sempre dei forti influssi religioso - architettonici precedenti. Ripetutamente rimaneggiata e riedificata per svariati eventi, risente anche di interventi dovuti a fenomeni sismici, soprattutto nell'alta torre campanaria slanciata dinanzi al prospetto occidentale.

Prospettiva navata minore

Epoca aragonese

I decenni a cavallo del XV secolo sono caratterizzati dalla massima espressione artistica nell'isola nota come Rinascimento siciliano. Geni come Domenico Gagini, Antonello Gagini, Francesco Laurana, Orazio Alfani (detto il *Perugino*), Giovanni da Maiano, le relative scuole e botteghe lasciano capolavori senza eguali nell'aggregato, così come nell'intero palcoscenico artistico palermitano e siciliano.

Epoca spagnola

- 1º agosto 1536, solenne consacrazione presieduta da Arnaldo Albertin vescovo di Patti.[4]
- 1574, nel cimitero divenuto piazza, in occasione della festa di Santa Cristina è accordata da Pietro II di Sicilia, confermata da Carlo V d'Asburgo e qui trasferita da Filippo I di Sicilia, col consenso di Papa Gregorio XIII, la *Fieravecchia*.[21] L'area destinata alle sepolture era denominata *Cimiterio Santi Angeli del Plano Matris Panormitane Ecclesiæ*, di cui una parte riservata ai canonici e vescovi. Con la rimodulazione in piazza il *Plano Matris Panormitane Ecclesiæ* ospitò la *Fera de lo Plano*.[22] Una parte di esso o comunque una porzione adiacente era chiamato *Plano dei Cavalieri di San Giovanni Evangelista*, accezione derivante dalla medievale chiesa di San Giovanni Evangelista al Plano, luogo di culto inglobato in epoca spagnola nell'aggregato facente capo alla chiesa dei Sette Angeli.
  - L'ambiente fu sempre sede di pomposi spettacoli teatrali incentrati su temi religiosi che prevedevano coreografici cortei processionali e la partecipazione delle più alte cariche civili e religiose del regno, manifestazioni che contemplavano pause di ristoro in padiglioni appositamente eretti e molto spesso annoveravano la partecipazione del monarca o dell'imperatore.[23] Fra essi si annoverano gli *Atti di fede* o *Auto da Fé* celebrati dal Tribunale del Santo Uffizio di Sicilia.

Presbiterio, affreschi dell'*Assunzione* e *Riconsegna della Basilica Cattedrale al Vescovo Nicodemo*

Dal 1643 al 1647 Pietro Novelli, ingegnere del Regno e architetto del Senato Palermitano realizza grandiosi apparati effimeri consistenti in macchine e opere architettoniche, pitture a guazzo, carri trionfali per il *Festino* (dal 1643 al 1647), archi celebrativi, scenografie.[24] Per le commemorazioni funebri reali allestisce monumentali opere di architettura, pittura, scultura realizzati in memoria di Isabella di Borbone (7 aprile 1645), moglie di Filippo IV[24] e dell'infante Baltasar Carlos.[25]

Epoca asburgico - borbonica

L'edificio, già felice espressione di molteplici stili, subisce nel corso dei secoli vari rimaneggiamenti. Il barocco siciliano s'innesta con arricchimenti tipici della cultura decorativa dell'epoca. Tra il 1709 e il 1710 l'arcivescovo Giuseppe Gash finanziò i lavori per la trasformazione dell'antico tetto ligneo in copertura a volta in pietra. Le snelle e ariose capriate con falde ormai vetuste cedettero il posto a pesanti strutture lapidee.[26]

Volta della navata

Tra il 1741 e il 1743 l'incaricato regio monsignor Giovanni Angelo de Ciocchis compie per conto del sovrano di Sicilia Carlo III di Spagna una ricognizione generale di benefici e beni religiosi soggetti a patronato regio, all'interno dell'intero territorio siciliano e contemplati nella raccolta di atti e documenti denominati "*Acta e Monumenta*".[27] Tra magnificenza e sfarzi di tesori d'arte custoditi nel tempio, il relatore pone in risalto le debolezze e le criticità delle strutture delineando gli interventi che alcuni decenni più tardi caratterizzeranno il più complesso dei cantieri di restauro. Sulla base del resoconto e di altri progetti di fattibilità mirati commissionati a posteriori matureranno: l'ingrandimento dell'impianto, la garanzia della stabilità strutturale, il miglioramento dell'illuminazione, la copertura dei soffitti con volte a botte, l'anelata cupola in muratura. Il conseguimento di determinati risultati ha comportato in tutti i casi il pagamento di pesantissimi scotti, talora ravvisabili in autentiche scempiaggini agli occhi dei moderni estimatori, spesso derivati in iterazioni d'errori e bizzarrie senza logica, come nel caso dello smantellamento del capolavoro noto come Tribuna di Antonello Gagini.

- 1748 - 1753, José Alfonso Meléndez incarica Giovanni Battista Vaccarini, l'architetto che ha curato la ricostruzione del patrimonio di Catania dopo il terremoto del 1693, per la stesura di una relazione tecnica per il restauro del duomo con l'avallo del re Carlo III.
- 1767, l'arcivescovo Serafino Filangieri affida una commissione tecnica a Ferdinando Fuga, architetto del re, per l'attuazione di un restauro conservativo dell'edificio, volto solamente al consolidamento della struttura.[28]

Navata centrale, controfacciata e statue della Tribuna

Restauri 1726

È interamente rimodulato il complesso campanario nel 1726, su progetto dell'architetto Giovanni Amico in seguito al terremoto di Terrasini avvenuto in quell'anno.[29]

Campanile definito brutto e borrominesco, in epoca neoclassica, stridente con gli esterni della chiesa, è riconfigurato in seguito a restauri effettuati dopo il terremoto del 1823.

Restauri 1781 - 1801

Il più poderoso e invasivo dei restauri è effettuato alla fine del Settecento, quando in occasione del consolidamento strutturale si rimodella radicalmente l'interno su progetto di Ferdinando Fuga.

- 1781 20 febbraio - 1801 3 giugno,[2] durante i restauri il Capitolo metropolitano e gli uffici parrocchiali sono trasferiti presso la chiesa del Gesù a Casa Professa che in tale frangente assume il titolo e ricopre le funzioni di concattedrale.

La Basilica Cattedrale durante il tramonto

I lavori hanno inizio nel 1781, eseguiti non dal Fuga ma dal palermitano Carlo Chenchi con l'assistenza di Giuseppe Venanzio Marvuglia e durano fino ai primi anni del XIX secolo. Il restauro complessivo comporta un allargamento sui fianchi con la trasformazione delle cappelle laterali sulle navate laterali e le nuove cappelle costruite di sana pianta, il portico meridionale avanzato di parecchi metri dal capomastro Francesco Patricolo.[30] Rimodulazione della facciata nord.

Stemma controfacciata

I rifacimenti sono in realtà molto più radicali dei progetti dell'architetto fiorentino, che secondo alcuni studiosi, pensa invece di conservare, almeno in parte, il complesso longitudinale delle navate e l'originario soffitto ligneo del XII secolo. Il restauro interviene a cambiare l'aspetto originario del complesso, dotando la chiesa della caratteristica ma discordante cupola, eseguita secondo i disegni del Fuga.

Cupolette maiolicate

- Durante questo intervento è smontata la preziosa tribuna innalzata da Antonello Gagini dal 1510 e con la collaborazione dei figli e altri scultori fino al 1574, ornata di statue, fregi e rilievi, sono distrutti gli affreschi di Andrea Carrera nell'absidiola sinistra o *Cappella del Santissimo Sacramento*, è completamente rifatta l'absidiola destra o *Cappella di Santa Rosalia* con conseguente rimozione dei sarcofagi reali antistanti.

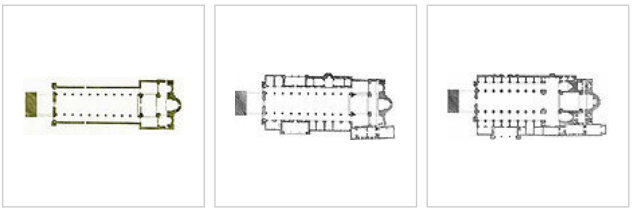
Nei primi lustri del XIX secolo sulla coronatura con merli è documentata la collocazione di numerose statue,[2] le restanti temporaneamente parcheggiate nella *Cappella delle Sacre Reliquie*. Nella metà del Novecento per volontà del cardinale Ernesto Ruffini le statue medesime trovano una migliore collocazione nella navata principale.[31] Anche le pittoresche cupolette maiolicate con lanternini destinate alla copertura delle navate laterali risalgono al rifacimento del 1781.

- 4 giugno 1815, solenne consacrazione presieduta da Gabriele Gravina, vicario in sede vacante.[4]

Restauri 1826 - 1835

Tetto e cupola

- 1826 al 1835, intervento risolutivo dell'architetto Emmanuele Palazzotto per i danni subiti dal campanile conseguenti al terremoto di Pollina del 1823, per volontà e incarico dell'arcivescovo Pietro Gravina di Montevago. Il complesso di campanili e pinnacoli neogotici posti sulla torre del Palazzo Arcivescovile domina il prospetto della Cattedrale e rappresenta uno delle principali monumenti nello skyline di Palermo.
- 1860, durante i moti dell'Insurrezione di Palermo si registrano danni esterni al monumento e la completa distruzione del prezioso "Archivio della Maramma", custodito all'interno della cosiddetta Cappella dell'Incoronazione.[32]



XII secolo | XVIII secolo Sviluppo Impianto | XIX secolo

Cupola

In questa cattedrale, sintesi di storia e di arte dell'ultimo millennio in Sicilia, oltre ai sovrani normanni (Ruggero II di Sicilia, ..., Guglielmo II d'Altavilla[33] e Giovanna Plantageneta (13 febbraio 1177)[34]), svevi, aragonesi (Federico III di Sicilia (25 marzo 1296), Alfonso il Magnanimo dei Trastámara), catalani, sono stati incoronati Vittorio Amedeo II di Savoia (24 dicembre 1713) e Carlo III di Borbone (3 luglio 1735).

Come per le solenni incoronazioni, i penitenziali *autodafé*, le coreografiche processioni, le cerimoniali rievocazioni, le animate celebrazioni liturgiche, Antonino Mongitore descrive i funerali e le commemorazioni in duomo come sfarzose funzioni accompagnate da esuberanti paramenti funebri, al punto che per la cerimonia riservata al sovrano Filippo V, Francesco Maria Emanuele Gaetani, marchese di Villabianca, scriveva: «*... pompeggiò il duomo con isfoggiatissimi apparati, vestite da alto in basso le pareti di una nuova architettura accomodata a lutto, ...*».[35]

Portale settentrionale

Esterno

Contrariamente alla maggior parte degli edifici di culto è un monumento a sé stante - a «*isola*» -, la Basilica Cattedrale offre infatti oltre alla facciata principale, altri tre interessanti e variegati prospetti di rara bellezza.

Prospetto occidentale

Il prospetto principale o occidentale dà su via Matteo Bonello. La via prende nome dal signore di Caccamo dapprima ambasciatore, in seguito cospiratore contro Guglielmo I di Sicilia. La facciata si presenta molto articolata dal punto di vista prospettico, anche nello spazio, per la presenza di due archi a sesto acuto ispirati all'architettura islamica che raccordano la Cattedrale all'adiacente Palazzo Arcivescovile oggi anche sede del Museo diocesano, retaggio di antichi passaggi aerei coperti, vie di fuga assieme alla fitta rete di cunicoli sotterranei che garantivano il riparo nella zona fortificata in caso di attacchi.

Una cancellata e una balaustra a colonnine, in sostituzione dell'antica recinzione costruita da Vincenzo Gagini nel 1575, protegge lo spazio antistante alla facciata, sui pilastri che delimitano i varchi sono poste le statue di *San Giuseppe*, *San Pietro*, *San Paolo* e *San Francesco di Paola* opere di Giovanni Battista Ragusa del 1724 - 1725.[36] Sul prolungamento della successiva recinzione lato Cassaro sono collocate le sculture marmoree raffiguranti *San Gregorio Papa* e *Sant'Agostino* opere di Giovanni Travaglia del 1673; *San Girolamo* e *Sant'Ambrogio* opere realizzate da Antonio Anello, quest'ultimi manufatti commissioni dell'arcivescovo Giovanni Lozano nel quadro dell'abbellimento del «Piano della Cattedrale» posto in essere nel periodo 1655 - 1673.

Un'intricata, quanto spettacolare selva di torri campanarie neogotiche realizzate nel torrione medievale dell'arcivescovado su progetto dell'architetto Emmanuele Palazzotto dal 1826 al 1835 si fronteggia con i due torrioni occidentali che delimitano lateralmente la facciata della Cattedrale. Il complesso presenta raccordi ad arco e decorazioni opera di maestri lapicidi trecenteschi e quattrocenteschi. Il portale strombato centrale in stile gotico è del 1353 ed è sormontato da un'edicola contenente un bassorilievo di *Maria con il Bambino*. I pannelli bronzei a rilievo della porta centrale sono del palermitano Filippo Sgarlata del XX secolo. Questa porta è stata aperta il 13 dicembre 2015 dall'Arcivescovo Corrado Lorefice quale Porta Santa nell'ambito del Giubileo della Misericordia. In simmetria e speculari all'asse dell'ingresso sono poste quattro iscrizioni lapidee sovrastate da altrettante nicchie. Il portale è arricchito in alto da una bellissima bifora posta in prossimità della navata centrale all'interno di una cornice mistilinea. I due portali laterali sono sormontati da targhe marmoree e grandiose monofore strombate cieche con più ordini di colonnine e ghiere prospettiche. Tutte le pareti sono coronate dalla caratteristica merlatura.

Via Matteo Bonello, foto d'epoca

Monofora strombata prospetto di via Bonello

Loggia dell'Incoronazione

	Monumento adiacente				Sx	Dx				Sx	Dx		Sx
W	Torre Campanaria, Palazzo Arcivescovile, Via Bonello												
			San Giuseppe		San Pietro	San Paolo		San Francesco di Paola		San Gregorio Magno	Sant'Agostino		San Girolamo

Prospetto settentrionale

Il prospetto settentrionale o di via Incoronazione, sul fianco sinistro della Basilica Cattedrale, si affaccia su un edificio la cosiddetta «Loggia dell'Incoronazione». Del primitivo isolato costituito dall'Arcivescovado Vecchio, poi convertito in monastero di Santa Maria di Monte Oliveto e «Badia Nuova» dell'Ordine benedettino, sono pervenuti solo dei resti inglobati nella Cappella dell'Incoronata. Secondo la tradizione, dopo l'incoronazione in Cattedrale, i Sovrani di Sicilia si mostravano ai sudditi affacciandosi dallo spazio sopraelevato presentandosi per la prima volta al popolo. Il pronao e l'attigua Cappella coeva alla Cattedrale, erano collegati al grande tempio normanno tramite un portico che grazie alla copertura assicurava a reali, cortigiani e clero di spostarsi da un luogo all'altro anche con condizioni climatiche avverse, a distanza dalla folla per motivi di sicurezza. Appunti d'illustri viaggiatori, cronisti e storiografi, quali Ibn Jubayr, Ugo Falcando, Tommaso Fazello, Giovanni Francesco Pugnatore, Vincenzo Di Giovanni, Michele Amari, riconducono alla «Via Coperta», che identifica il corridoio che attraverso l'Arcivescovado Vecchio collegava la Torre Pisana del Palazzo Reale con la Cattedrale,[37] il cui tracciato seguiva verosimilmente lo sviluppo della primitiva cinta di mura puniche poste lungo il corso del fiume Papireto.

Campanile absidale di nord est

Gli elementi architettonici che decorano l'ingresso alla navata sinistra sono recuperati dal portico realizzato su questo lato della Cattedrale da Fazio e Vincenzo Gagini nel 1563 - 1567, discutibilmente rimodulati durante i lavori del grande intervento di restauro della fine del XVIII secolo, praticamente appiattiti sulla parete esterna. Il monumentale ingresso è contraddistinto da quattro gruppi di colonne binate in conci di pietra reggenti un complesso architrave spezzato dall'articolata modanatura. Le coppie centrali delimitano l'apertura vera e propria, i vani simmetrici laterali, rientrati e ciechi, ospitano altrettante coppie di colonne ornate da capitelli corinzi. Il portale costituito da colonne marmoree con timpano ad arco spezzato reca al centro una stele a sua volta sovrastata da timpano e aquila imperiale.[38]

	Monumento adiacente		Sx	Dx			Sx	Dx
E	Via Simone Beccadelli di Bologna Piazza Sette Angeli							
			San Mamiliano	San Eustozio			San Procolo	San Golbodeo

Prospetto di nord est

Prospetto orientale

Il prospetto orientale o di piazza dei Sette Angeli dà su via Simone Beccadelli di Bologna, arcivescovo di Palermo e promotore della costruzione dell'attuale Palazzo Arcivescovile oggi anche sede del Museo diocesano. Le statue della balaustra della via sono: *San Mamiliano* di Giovanni Travaglia e *Sant'Eustozio* di Antonio Anello opere entrambe realizzate nel 1673, *San Procolo* e *San Golbodeo* di Giovanni Travaglia, quest'ultima realizzata nel 1673.

Portale settentrionale

La parte absidale stretta fra le torricelle è quella più originale del XII secolo. Il prospetto orientale, visibile dalla piazza Sette Angeli, è delimitato dalle torri angolari orientali poste a sud e a nord che racchiudono il maestoso vano corrispondente al vasto presbiterio, dalle pareti esterne sono visibili i due catini absidali laterali aperti e ricollegabili all'antico tempio gualteriano incastonati fra le torri di raccordo dalle quali si protende la mole cilindrica dell'abside principale che presenta nel complesso, solo il primo ordine decorato con archi ciechi con più ordini di rilievi.

Questo prospetto della cattedrale è un mirabile esempio di decorazioni a tarsie laviche ottenute con la realizzazione di figure geometriche e floreali in pietra lavica alloggiate fra conci di tufo che determinano un delicato e tipico contrasto cromatico, l'intero secondo ordine è caratterizzato dall'intreccio di doppi rilievi d'archi a tutto sesto che sottintendono monofore o oculi. Una serie di alte monofore cieche sottese da archi segnati da doppia ghiera, decorata a bugne e conci a guanciale, contiene un doppio ordine di strette finestre. Un terzo ordine comprende due grandi archi, il quarto ordine dieci altissime monofore cieche con più ordini di rilievi con inscritte finestre, piccole monofore e oculi ciechi. Le estremità superiori sono ornate da merlatura sinusoidale comune ai vani orientali.

Tarsie laviche absidi

Prospetto meridionale

Il prospetto meridionale è sul lato di via Vittorio Emanuele o anticamente strada del Cassaro, parola di derivazione araba indicante la "fortificazione". Il fianco destro della costruzione, con le caratteristiche torrette avanzate e l'ampio portico in stile gotico catalano eretto intorno al 1465,[39] si affaccia sul *planum Ecclesiae*,[12] a sua volta recintato da una balaustra di marmo sui cui pilastri sono poste statue di santi, piazza la cui pavimentazione è stata ridisegnata nell'anno 2000.

Abside

Le statue che adornano i piedistalli dei varchi prospicienti su corso Vittorio Emanuele partendo da sinistra: *Sant'Agatone* e *Santa Silvia* di Carlo D'Aprile, opere realizzate nel biennio 1655 - 1656,[40] *Santa Cristina* di Carlo D'Aprile (1655) e *Santa Rosalia* di Gaspare Guercio (1655), *Sant'Agata* di Carlo D'Aprile (1655) e *Santa Ninfa* di Gaspare Guercio (1655), *Sant'Oliva* di Gaspare Guercio (1656) e *San Sergio* di Carlo D'Aprile (1655). Al centro della piazza si trova la statua di *Santa Rosalia* di Vincenzo Vitaliano del 1744 collocata al posto della *Fontana dei tre vecchioni*, nell'occasione spostata lateralmente, che già nel 1664 aveva subito un primo intervento di restauro.[41][39][42]

Il portale d'ingresso è opera di Antonino Gambara, eseguito nel 1426 per l'incoronazione di Alfonso il Magnanimo, i cui battenti lignei sono di Francesco Miranda[43] del 1432, occupa la porzione di spazio anteriore compresa tra la seconda cupoletta maiolicata con lanternino e la sesta, corrispondenti alle rispettive campate interne della navata destra. Il portico dalla conformazione a capanna, presenta l'accesso costituito da tre arcate ogivali corrispondenti a tre volte a crociera nell'interno, sorrette da capitelli fioriti e sostenuti da colonne provenienti dalla moschea,[44] la prima colonna a sinistra reca scolpita un'iscrizione tratta dal Corano, nello specifico il versetto 54 della Sūra 7, detta “del Limbo”, che recita:[30][45]

> «*Egli copre il giorno del velo della notte che avida l'insegue; e il sole e la luna e le stelle creò, soggiogate al Suo comando. Non è a Lui che appartengono la creazione e l'Ordine? Sia benedetto Iddio, il Signor del Creato!*»

Portale e archiponti

L'arco centrale più ampio e più elevato presenta come i due laterali, una ricca decorazione tortile, l'insieme è riconosciuto come «*Albero della Vita*» o «*Albero della Conoscenza*». La trave di sostegno del timpano del portico è decorata da un arabesco nelle cui intercapedini è raffigurata una teoria di Sante Vergini, Profeti, Apostoli, Dottori della Chiesa, Evangelisti, alternata in corrispondenza dei vertici ogivali degli archi, dagli stemmi del Regno di Sicilia, del Senato Palermitano e da quello della cattedrale.[46]

Il timpano è caratterizzato dalla figura di *Dio Padre*, al centro della scena dell'*Annunciazione*, inserito in una trina scolpita raffigurante girali e fiori stilizzati dalla forte e complessa connotazione geometrica di matrice araba. Il portico è delimitato da piloni, ognuno contraddistinto da tre ordini decorati con monofore appaiate cieche e strombate. All'interno un portale di Antonino Gambara del 1426, ricco di figure floreali e immagini antropomorfe, chiuso in alto da un'edicola contenente un mosaico riproducente la *Madonna*, del XIII secolo; i due monumenti alle pareti commemorano l'incoronazione di Carlo III di Borbone del 1735 a destra quella di Vittorio Amedeo II di Savoia del 1713 a sinistra realizzata da Giovanni Battista Ragusa del 1714. Ai lati del mausoleo sono poste le statue provenienti dalla Tribuna di Antonello Gagini: *San Giovanni*, *San Matteo*, *San Marco* e *San Luca*, insieme a numerose targhe, epigrafi e steli marmoree. Il secondo ordine del prospetto meridionale corrisponde alle pareti della navata centrale, risale al periodo normanno ed è caratterizzato da una sequenza di monofore che si alternano aperte e cieche e dalle cupolette che danno luce alla navata laterale.

La mole del transetto interseca il lungo parallelepipedo della navata centrale è sovrastato dal tamburo e dalla cupola di Ferdinando Fuga che domina il prospetto meridionale, opera realizzata durante il grande restauro del 1781 - 1801. A sinistra i volumi digradanti dei locali adibiti a museo, sagrestia dei canonici, con la tipica decorazione a colonnine pensili, dominati dalla mole del corpo sovrastante il "Titulo e Antitulo", dalla torre dell'orologio di Vincenzo Gagini e l'iscrizione *OPERIBVS CREDITE* di sud - est e dal muraglione di raccordo con il corpo centrale. Tutte le pareti sono ingentilite dalla presenza di cornici e decorazioni dovute alla realizzazione di serie contigue di monofore aperte o cieche; ad arco, a ogiva con cuspide acuta, ad arco ribassato; lobate o strombate con più ordini di rilievi, per culminare nelle pareti absidali, con la presenza di monofore sovrapposte inscritte in monofore allungate, rispettando sempre criteri di raffinata simmetria.

Altare maggiore con in trono il glorioso Cristo Risorto vanto della Chiesa Palermitana. "Nella Cattedrale di Palermo è sempre Pasqua"!.

	Monumento adiacente		Angolo		Sx	Dx			Sx	Dx			Sx	Dx
S	Cassaro													
			Sant'Agatone		Santa Silvia	Santa Cristina			Santa Rosalia	Sant'Agata			Santa Ninfa	Sant'Oliva

Cupola

Come ogni capitale e città d'arte dell'antico continente, anche a Palermo si crea un clima di celebrazione personale: ogni alto prelato emula e si prodiga per superare in splendore artistico i predecessori, ogni arcivescovo o cardinale si spende per lasciare traccia indelebile del proprio operato, concorre per magnificare il sovrano o viceré di turno, contribuisce per osannare l'artista in voga. Spontaneamente si crea una competizione tra le commissioni dei principali monumenti cittadini nonché l'esibizionistica concorrenza tra capolavori nel regno, nella penisola e in ambito europeo.

Nessuna fonte fa riferimento all'esistenza di una cupola anteriore al XV secolo, se non accenni alle calotte delle absidi orientali d'ispirazione araba, colorate con tinte vivaci, costruite come elementi decorativi alla stessa stregua di particolari architettonici presenti nei numerosi monumenti cittadini edificati in epoca normanna.

Sarcofagi, portali, altari, torri, archi trionfali, piazze, dipinti, sculture, tribune, retabli sono elementi che arricchiscono nel tempo i locali della magnifica costruzione, tra essi manca la realizzazione di una vera e propria cupola, la cui costruzione nelle stime e progetti di massima, avrebbe comportato la ristrutturazione dell'impianto per la ridistribuzione del peso.

Portico meridionale, lato destro

Accanito promotore e sostenitore del progetto è l'arcivescovo Nicolò Puxades che trova una soluzione alternativa, al tempo stesso elegante, economica e originale, conciliante in termini di opere e costi: la messa in opera di una cupola in legno, posta internamente sotto il tetto, che copra l'area del coro senza comportare gravosi e pesanti interventi di stabilizzazione strutturale. Il manufatto così concepito è eretto sull'intersezione dei due bracci, il tamburo a base ottagonale è decorato con iscrizioni d'oro con caratteri gotici e la calotta, ridotta a causa della presenza della copertura.

- XVI secolo, l'esplosione delle correnti note come rinascimento e barocco in ogni nuovo cantiere ecclesiale cittadino, prevede la costruzione di una cupola provvista d'apparati decorativi di spessore, utilizzando le tecniche più diverse, ricorrendo ai materiali più disparati: marmo, intarsi, affreschi, stucchi, ferro per le armature, legno, oro, mosaici. In alternativa si fa ricorso a cupole fittizie realizzate con la tecnica del trompe-l'œil.

La cattedrale con la primitiva impostazione presentava interni spartani anche se arditi e imponenti con ambienti scuri e spogli. Un'approssimativa e grossolana intonacatura, successive imbiancature delle pareti ovviano temporaneamente il problema ma, non costituiscono la soluzione definitiva. Al duomo spetterebbe il primato della realizzazione più grandiosa e spettacolare che consenta anche la soluzione dei problemi dell'illuminazione interna.

Campanili del prospetto nord ovest

I disegni di magnificenza coinvolgono Martín de León Cárdenas seriamente intenzionato nel demolire la cupola di legno ed erigere il manufatto in muratura, ma il costoso progetto è respinto dal capitolo della cattedrale il 20 settembre 1651. Il prelato abbandona il suo sogno e rivolge l'attenzione alla risistemazione e rimodulazione della piazza meridionale.

- 1781 20 febbraio - 1801 3 giugno, in seguito ai resoconti delle visite regie, delle verifiche di stabilità post terremoto del Val di Noto del 1693, dei progetti avanzati da Ferdinando Fuga, tra i lavori di consolidamento e i restauri, è finalmente realizzata la cupola.

Con irrobustimenti le colonne e gruppi di colonne sono stati trasformati in possenti pilastri, le snelle arcate ogivali modificate in archi a tutto sesto. Gli interni perdono profondità e la lunghezza originale, con drastiche riduzioni delle superfici e dei volumi, risaltano le evidenti manomissioni sullo stile primitivo dei manufatti. Il portico settentrionale è appiattito sulla parete. Sul lato sud, i muri esterni delle cappelle espansi verso la piazza, sono allineati con la vecchia sacrestia. Di conseguenza, il triportico è accuratamente disassemblato e rimontato in avanti di circa sei metri.

Addossati ai quattro pilastri del presbiterio sono stati costruiti quattro grandi archi che definiscono un quadrato. Su questi è stato posto un alto tamburo cilindrico costituito da una parete circolare provvista di otto finestroni. Concepito dal Fuga piuttosto elevato, affinché fosse assicurato il primato di grandezza su tutte le cupole della città, in stile classico, calotta con nervature binate sormontata da lanterna - lucernario. Scompare la copertura lignea, il soffitto della navata è realizzato con volte a botte. Sui tetti delle navate laterali sono costruite sedici cupolette con lanternini, otto su ogni nave, e le rispettive finestre lucernari per illuminare ciascuna cappella.

Esterno absidiola di Santa Rosalia

Interno

L'interno, che ha subito profonde trasformazioni tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, è a croce latina con tre navate divise da pilastri (gruppi tetrastili con 4 colonne incastonate provenienti dalla antica costruzione) con statue di santi che facevano parte della decorazione della tribuna del Gagini.[39]

Nella navata destra, la prima e la seconda cappella, comunicanti fra di loro, custodiscono le tombe imperiali e reali dei Normanni, intorno alle quali ruota una storia romanzesca e ricca d'interesse. Ruggero II, re dal 1130, aveva stabilito già nel 1145 che il duomo di Cefalù da lui fondato diventasse il mausoleo della famiglia reale. In tal senso aveva predisposto la sistemazione di due sarcofagi in porfido, un granito molto prezioso e di notevole durezza, originario dell'Egitto, dal colore rosso cupo che, nell'antichità, era usato esclusivamente per le commissioni imperiali. Alla sua morte nel 1154, però, egli venne sepolto nella cattedrale di Palermo in un avello di porfido dalla forma molto più semplice. Nel 1215 Federico II fece trasportare i due sarcofagi da Cefalù alla cattedrale di Palermo destinandoli a sé e al padre Enrico VI. Il sarcofago di Federico II è sormontato da un baldacchino con colonne in porfido e l'urna è sorretta da due coppie di leoni; insieme a quelli di Federico II sono stati conservati anche i resti di Pietro II di Sicilia. Le altre tombe sono quelle di Costanza d'Aragona, sorella del re d'Aragona e moglie di Federico II, di Guglielmo, duca d'Atene figlio di Federico III di Sicilia, e dell'imperatrice Costanza d'Altavilla, figlia di Ruggero II e madre di Federico II. Tra le altre tombe presenti nella cattedrale quella di Alberto di Borbone di Napoli e Sicilia figlio di Ferdinando IV di Napoli e Maria Carolina d'Austria.

Affresco nel catino dell'abside, dove sono rappresentati Roberto il Guiscardo e il conte Ruggero

Sul pavimento della navata centrale fu realizzata, durante i rifacimenti moderni, una meridiana in marmo con tarsie colorate che rappresentano le costellazioni per opera di Giuseppe Piazzi, astronomo e scopritore del supposto pianeta Cerere, e fu qui collocata nell'anno 1801. Il ricco altare del Santissimo Sacramento, in bronzo, lapislazzulo e marmi colorati, è stato realizzata su disegno di Cosimo Fanzago (XVII secolo). Nel presbiterio si dispone il bellissimo coro ligneo tardo-quattrocentesco in stile gotico-catalano e il trono episcopale, ricomposto in parte con frammenti d'antichi mosaici del XII secolo. Durante la fase dei restauri della fine del XVIII secolo, fu incaricato il pittore di Sciacca Mariano Rossi di decorare la Basilica Cattedrale. Gli affreschi, secondo il disegno originale, dovevano ricoprire il catino dell'abside, la volta del coro, la cupola e la navata centrale, e dovevano rappresentare idealmente il ristabilimento della religione cristiana in Sicilia per opera dei Normanni. Mariano Rossi incominciò nel 1802 e non terminò tutto il lavoro, ma ancora oggi si possono ammirare gli affreschi nel catino dell'abside, dove sono rappresentati *Roberto il Guiscardo e il conte Ruggero che restituiscono la chiesa al vescovo Nicodemo* e nella volta del coro, dove è dipinta l'*Assunzione di Maria Vergine*.

L'interno dopo il rifacimento del 1781

A destra del presbiterio si trova la Cappella Reale Senatoriale di santa Rosalia, cittadina Patrona di Palermo, con le Reliquie e l'urna d'argento, opera seicentesca di Matteo Lo Castro, Francesco Ruvolo e Giancola Viviano, portata in processione durante la festa patronale il 15 luglio. I due altorilievi di Valerio Villareale, rappresentano: *Santa Rosalia invoca Cristo per la liberazione della peste* e l'*Ingresso delle gloriose reliquie di Santa Rosalia a Palermo*. Oltre al coro ligneo in stile gotico-catalano del 1466 e ai resti marmorei della tribuna gaginiana riadattati, di alto interesse artistico sono la statua marmorea della *Madonna con Bambino* di Francesco Laurana, eseguita insieme ad altri aiuti nel 1469, la pregiata acquasantiera (posta al quarto pilastro) opera incerta di Domenico Gagini e la *Madonna della Scala*, eseguita nel 1503 da Antonello Gagini e posta sull'altare della sacrestia nuova.

Navata destra o meridionale

Il sarcofago di Federico II. Dietro s'intravede il sarcofago di Ruggero II di Sicilia

- Prima campata: *Prima Cappella delle Tombe Reali*:[47] prima dell'edificazione dell'attuale edificio, nel 1130 esisteva la primitiva Cappella di Santa Maria Maddalena fatta edificare da Elvira di Castiglia, prima moglie di Ruggero II di Sicilia, affinché ospitasse le sue spoglie e quelle dei conti, duchi, principi, re e regine normanni.[48] Guglielmo I di Sicilia già sepolto nella chiesa ipogea di Santa Maria delle Grazie della Cappella Palatina, la moglie Margherita di Navarra e i figli Ruggero IV duca di Puglia, Roberto principe di Capua, Enrico principe di Capua, lo stesso Guglielmo II di Sicilia, a lavori conclusi, dalla nuova Cappella di Santa Maria Maddalena furono traslati o sepolti nella coeva costruzione del duomo di Monreale. Fino al 1781 le sepolture erano collocate dinanzi alla *Cappella del Santissimo Sacramento*, poi divenuta *Cappella di Santa Rosalia*.[49][50] Le date indicano l'anno della morte. La realizzazione dei sarcofagi è sempre anteriore e dettata da disposizioni personali o per utilizzo di opere altrimenti destinate o dal recupero di capolavori d'arte.
  - 1197, Enrico VI di Svevia, il monumento funebre è costituito da sarcofago e baldacchino in porfido rosso con sei colonne, uno dei manufatti concepiti per la cattedrale del Santissimo Salvatore di Cefalù da Ruggero II di Sicilia e in seguito trasferiti a Palermo. Per i dissidi con Riccardo Cuor di Leone la sepoltura dell'imperatore è ritardata per disposizione del pontefice e subordinata alla restituzione della dote di Giovanna d'Inghilterra e alla corresponsione del compenso pattuito da Tancredi di Sicilia.
  - 1198, Costanza d'Altavilla, a ridosso della parete esterna è collocato il monumento funebre di Costanza d'Altavilla, il sarcofago in porfido rosso è sovrastato da baldacchino in marmo bianco con sei colonne mosaicate.
  - 1222, Costanza d'Aragona, sarcofago d'epoca romana riproducente una scena di caccia incastonato in un vano della parete destra della controfacciata. Nell'ultima ricognizione fra ori, gemme, perle, gioielli, anelli sono stati rinvenuti la cuffia e il prezioso copricapo (corona germanica con alcune caratteristiche simili al camaleuco bizantino).
- Seconda campata: *Seconda Cappella delle Tombe Reali*:[47]
  - 1154, Ruggero II di Sicilia, sarcofago in porfido rosso posto a ridosso della parete esterna, sorretto da quattro telamoni e baldacchino mosaicato con sei colonne. È uno dei due sarcofagi predisposti per la cattedrale del Santissimo Salvatore di Cefalù. I corpi di Ruggero III di Sicilia nel 1193 e del padre Tancredi di Sicilia nel 1194, entrambi deposti all'interno del sarcofago, per i ben noti dissidi col futuro imperatore Enrico VI di Svevia sono rimossi e occultati altrove.
  - 1250, Federico II di Svevia, sarcofago in porfido rosso sorretto da quattro leoni e sormontato da baldacchino con sei colonne. Sugli spioventi del coperchio sono scolpiti tre tondi in ambo i lati, quello centrale dello spiovente destro raffigura Cristo Pantocratore, a sinistra

la Vergine con il Bambino. I tondi esterni raffigurano i simboli dei quattro Evangelisti. Il monumento funebre custodisce anche i resti di Pietro II di Sicilia 1342 e di una donna.
  - 1338, Guglielmo d'Aragona, la tomba del figlio di Federico III d'Aragona lo raffigura in abiti domenicani tra stemmi della Corona d'Aragona.

- Terza campata: *Cappella della Madonna della Lettera*. Fino al 3 giugno 1730 l'ambiente corrispondente era la *Cappella di San Mamiliano*. Culto derivato dalla tradizione messinese tributato alla Madonna della Lettera. Costituisce pala d'altare il dipinto *Vergine con il Bambino*, in stile bizantino, di Antonio Filocamo. Le tele alle pareti laterali sono opera di Angelo del Vecchio e raffigurano *san Mamiliano*, *Santa Ninfa* e i santi *Eustochio, Proculo* e *Golbudeo*, a destra il beato *Giacomo Cusmano*.
- Quarta campata: ingresso laterale lato sud corrispondente al Portico Meridionale di via Vittorio Emanuele. Addossata al 4° pilastro è presente una monumentale acquasantiera in stile rinascimentale di Domenico Gagini. Nella conchiglia due bassorilievi illustrano la *Benedizione del Fonte Battesimale* e il *Battesimo di Gesù*. Sul cupolino è raffigurato l'*Angelo dell'Annunciazione*.[51][52]
- Quinta campata: *Cappella di sant'Ignazio di Loyola*. Costituisce pala d'altare il dipinto *Apparizione della Vergine ai Santi* con sant'Ignazio di Loyola e san Francesco Saverio, opera di Pietro Novelli del 1633 - 1634.[53][54] Sulla parete destra è collocata una tela d'ignoto raffigurante il *Martirio di sant'Oliva*.
- Sesta campata: *Cappella del beato Pietro Geremia patrono civile di Palermo*. Costituisce pala d'altare il dipinto raffigurante il *Beato Pietro Geremia* di Antonio Manno del 1785 intitolato *Il beato Pietro Geremia profetizza al Senato di Palermo la fine della carestia*. Sulla parete sinistra è collocata la *Gloria di san Francesco e san Domenico*, tela dipinta da Fedele di san Biagio del 1756, a destra la tela raffigurante i *Sette Angeli*, d'autore ignoto.[51]
- Settima campata: *Cappella delle Sacre Reliquie*. All'interno dell'ambiente sono collocate le Sacre Reliquie, le urne di Santi e Sante palermitani: l'urna di Santa Cristina antica e prima santa protettrice di Palermo, la seicentesca urna di Santa Ninfa, la lastra tombale di san Cosma del XII secolo, l'urna di san Mamiliano ottavo vescovo di Palermo. La sistemazione museografica della cappella e il disegno della grande cancellata in ferro battuto si devono all'architetto Francesco Paolo Palazzotto intorno al 1908 su commissione dell'arcivescovo Alessandro Lualdi.
- Ottava campata: *Cappella di San Francesco di Paola*. Sull'altare del 1713 è collocata la statua di *San Francesco di Paola* fra le raffigurazioni allegoriche della *Penitenza* a destra, entrambi di Giovanni Battista Ragusa, a sinistra la figura della *Carità*, di Gioacchino Vitagliano.[55]
  - Sepolcro e busto marmoreo dell'arcivescovo José Gasch, opera di Giovanni Biagio Amico del 1729.[56]
  - Sepolcro marmoreo dell'arcivescovo José Alfonso Meléndez.

Statua di *San Francesco di Paola*

Madonna della Lettera di Antonio Filocamo

Navata sinistra o settentrionale

Cappella delle Reliquie

- Prima campata: *Cappella del Battistero*. Nell'ambiente trova collocazione il fonte battesimale ottagonale realizzato da Gaetano e Filippo Pennino nel 1801. Fra due scenografiche rampe con balconate si erge il manufatto marmoreo, allegoria del peccato originale con la rappresentazione dell'albero di melo o della conoscenza, infestato dal serpente che tenta e corrompe Adamo ed Eva raffigurati accovacciati in basso, disperati e prostrati per la colpa. Su ogni lato della vasca sono presenti bassorilievi riproducenti episodi biblici legati al sacramento del Battesimo. Sulla parete di fondo il dipinto *Battesimo di Gesù*, opera di Giuseppe Crestadoro.[57]
- Seconda campata: *Cappella di Santa Maria degli Angeli*. La cappella tributa il culto alla Vergine nell'accezione di Santa Maria degli Angeli. Il manufatto ospita le statue dell'*Assunzione della Vergine* e il *Sepolcro di Maria*, provenienti dalla dismessa Tribuna del Gagini. L'altare è completato dagli ornati di Giacomo e dalle formelle scolpite da Fazio e Vincenzo Gagini sulla Passione di Gesù: *La lavanda dei piedi*, *L'Orazione di Gesù nell'Orto degli Ulivi*, *L'Ultima Cena*, lo *Spasimo* provenienti dalla dismessa *Cappella del Crocifisso*.[52][58] Ricorrente il tema della venerazione dei Sette Angeli. Già denominata *Cappella dell'Assunta* o *Cappella della Trapassione di Maria* o *Cappella Afflitto*, fondazione e patrocinio della famiglia Afflitto. L'altare commissionato ad Antonello Gagini fu smantellato per far posto alla *Cappella di San Mamiliano* nel 1663, il basamento trasferito nella parete del braccio meridionale del transetto, gli ornati furono dispersi.[59][60]
- Terza campata: *Cappella di sant'Antonio di Padova*. Costituisce pala d'altare il dipinto *Sant'Antonio di Padova e Sant'Atanasio Chiaramonte*, attribuito a Vito D'Anna del 1768. Sulla parete destra è collocato il dipinto raffigurante *San Benedetto*, del pittore Mariano Rossi, opera del 1786. Sepoltura del cardinale Pietro Geremia Michelangelo Celesia.
- Quarta campata: ingresso laterale lato nord corrispondente a via Incoronazione. Il nome deriva dall'accesso riservato ai sovrani per la presenza del passaggio coperto che lo collegava al Palazzo dei Normanni. Addossata al 4° pilastro è presente una monumentale acquasantiera a baldacchino in stile rinascimentale simile a quella opposta di Domenico Gagini, opera nata dalla collaborazione di Giuseppe Spatafora e Antonino Ferraro[61] del 1553 con buoni esiti di originalità stilistica. La conchiglia è ornata da due rilievi con *Mosé che fa sgorgare acqua dalla roccia* e *Gesù che guarisce il paralitico*. Sul cupolino è raffigurata la Vergine Maria.[57][62] Prima della realizzazione dell'odierno Cassaro e dell'attuale Palazzo Arcivescovile, era la facciata col portale dei Gagini il prospetto più importante della costruzione, infatti si affacciava sulla primitiva direttrice che dai quartieri alti a ovest conduceva ai sobborghi della marina a est. La strada parallela alla via dei Pellegrini collegava la *Paleopolis* alle periferie accentrate intorno alla Cala.
- Quinta campata: *Cappella di santa Cristina*.[63] Costituisce pala d'altare il dipinto *Glorificazione della Vergine*, di Giuseppe Velasco del 1633. Nell'area della primitiva cappella sono documentati dipinti di Antonello da Palermo realizzati nel 1503: *Santa Caterina*, *Santa Lucia*, *Santa Margherita*, *Santa Oliva*, *Santa Ninfa*, *Santa Cecilia* e *Sant'Agata*, dipinti su tavole a grandezza naturale, opere autografe con l'iscrizione "*Opus Antonij Crescencij Panormitae*".[64][65] Sepoltura del cardinale Salvatore Pappalardo.
  Sepoltura del cardinale Francesco Carpino.
- Sesta campata: *Cappella dell'Immacolata Concezione*. La nicchia dell'altare ospita il simulacro argenteo dell'*Immacolata Concezione* del Settecento. Ai lati due monumenti funerari di arcivescovi di Palermo. Nell'anno 2013 è stata realizzata nella cappella la "provvisoria" sepoltura delle spoglie del beato padre Pino Puglisi, ucciso dalla Mafia nel 1993. Sepoltura del cardinale Ferdinando Maria Pignatelli e dall'arcivescovo Giovanni Battista Naselli dei duchi di Gela.

Statua dell'Assunta, proveniente dalla Tribuna di Antonello Gagini

Acquasantiera di Domenico Gagini

- Settima campata: *Cappella di san Pietro e sant'Agata*. L'altare in lapislazzuli impreziosito da bassorilievi in legno dorato raffiguranti scene bibliche, è dominato da pala d'altare *San Pietro e sant'Agata*, di Pietro Martorana del XVIII secolo proveniente dall'antica chiesa delle Stimmate.[66] Sepolture dei cardinali Pietro Gravina e Gaetano Trigona e Parisi.
- Ottava campata: *Cappella della Madonna Libera Inferni*. Sull'altare è collocata la statua di *Maria Vergine*, di Francesco Laurana del 1469 realizzata per il Real duomo di Santa Maria Assunta di Monte San Giuliano l'odierna Erice.[67][68] Il titolo *Libera Inferni* è dato alla Madonna nel 1576 dal Pontefice Gregorio XIII concedendo l'indulgenza per le anime del purgatorio.[69] Le due lesene marmoree ai lati dell'altare, provengono dall'antica tribuna di Antonello Gagini. Opera eseguita da Baldassarre Pampillona su progetto di Paolo Amato nel 1684. Ai lati i due monumenti funerari di Francesco Ferdinando Sanseverino e Raffaele Mormile[70]

Acquasantiera di Giuseppe Spadafora

Transetto

Absidiola destra - Cappella Reale Senatoriale di Santa Rosalia

- Absidiola meridionale o destra: *Cappella di Santa Rosalia*.[71]

La cappella ubicata nel braccio meridionale del transetto si presenta chiusa da una cancellata in ottone, dall'arcata superiore pendono sette lampade votive in argento, quella centrale, donata dal re Vittorio Amedeo di Savoia nel 1714.[72][73] Incastonata nell'arco d'ingresso della cappella, campeggia la grande aquila imperiale dalle ali spiegate, simbolo della città di Palermo. Ai lati, due bassorilievi del 1830 di Valerio Villareale raffiguranti episodi della vita della *Santuzza* palermitana: a destra *Santa Rosalia ferma il braccio all'angelo della morte*, a sinistra la *Processione delle sacre spoglie*, sono altresì presenti alcune paraste provenienti dalla dismessa Tribuna di Antonello Gagini.[74] Sul drappeggio del catino absidale campeggia l'immagine più diffusa di *Santa Rosalia*, dipinta da Giuseppe Velasco. Sulla parte anteriore del basamento della mensa un paliotto argenteo raffigura Rosalia con alcuni degli elementi iconografici a essa ascrivibili: il teschio metafora allegorica dell'abbandono della vita terrena per quella trascendente e contemplativa, il libro sacro simbolo dell'esistenza condotta nella parola di Dio, le rose, che identificano il rosario e la purezza, lo scettro nella mano sinistra rappresentante la regalità e la discendenza dagli imperatori normanni.

Madonna Libera Inferni di Francesco Laurana

Dietro l'altare d'argento sbalzato, protetta da un cancello di rame del 1655 avente funzioni di sopraelevazione, è presente la preziosa e composita urna in argento disegnata da Mariano Smiriglio, realizzata dagli argentieri Giuseppe Oliveri, Francesco Rivelo, Giancola Viviano, Matteo Lo Castro con la collaborazione di Michele Farruggia e Francesco Roccuzzo.[75] L'imponente realizzazione datata 1631 - 1637 sostituisce l'arca similare realizzata in tempi brevissimi in *argenti et cristalli* della *Gloriosae Sanctae Rosaliae*, commissionata dal Senato di Palermo il 3 marzo 1625, tramite Nicola Placito e Giacomo Agliata, adesso esposta nella cappella delle reliquie. L'intera opera rappresenta uno dei capolavori più preziosi dell'argenteria siciliana barocca.[76][77] Il basamento è costituito da aquile che si spalleggiano ad ali spiegate, appollaiate su cartigli e la conchiglia di San Giacomo, quattro putti alati sorreggono l'urna e sostengono lo scudo appiedato recante il simbolo della rosa. Il corpo dell'arca decorato con incisioni a basso e altorilievo con scene di vita della Giovane Eremita su ognuno dei quattro lati, i cosiddetti "teatrini": *La Vocazione*, *L'eremo di Quisquina*, *La vita Contemplativa*, *La Coronazione fatta da Gesù Cristo*, quattro cherubini assisi sui bordi di ognuno dei fianchi più lunghi, il coperchio con sviluppo a forma di parallelepipedo con sei ovali in bassorilievo riproducenti: *L'eremo di Quisquina*, *L'eremo di Monte Pellegrino*, *La Vocazione*, *La Vita Contemplativa*, *La Recita del Rosario*, *Il Transito*, fra teste alate di cherubini poste sugli angoli, il tutto sormontato dalla statua di Santa Rosalia in abiti da monaca basiliana, la corona di rose sul capo, la croce patriarcale nella mano sinistra, nell'atto di sconfiggere schiacciando con i piedi il drago, figura allegorica della peste e del male. Il reliquiario custodisce il corpo della Santa, la sua prima biografia e un manoscritto con la firma autografa del cardinale Giannettino Doria, arcivescovo di Palermo.

Immacolata Concezione

Dell'antica Cappella di Santa Rosalia restano delle tracce d'intarsi marmorei e i fastosi resoconti d'illustri viaggiatori che delle visite in cattedrale e nell'eremo di Monte Pellegrino hanno lasciato dettagliate descrizioni nei diari dei loro Grand Tour: Johann Wolfgang von Goethe[78], Guy de Maupassant, Alexis de Tocqueville, Jean Frédéric d'Ostervald,[2] Patrick Brydone per citare solo alcuni degli stranieri.

Iscrizioni sul reliquario:

> «URBANUS VIII P.O.M. PANORMITANAE PIETATIS FELICITATIS AMPLIFICATOR S. ROSALIAE VIRGINIS SOLEMNES QUA NATA QUAQUE INVENTA IN TERRIS DIES ECCLESIAE FASTIS ADSCRIPSIT A.D. MDCXXIX PONT.VI IOANNETTINUS DORIA S.R.E.P.C. ARCHIEP. PANORM. CORPUS DIVINITUS REPERTUM PROBATUM COLENDUM EXPOSUIT ANNO IUBILEI MDCXXV SEN. PAN. ARGENTO INCEUSIT MDCXXXI D. FRAN. VALGUARNERAE PRINCEPS, PRAET. GAP. D. PETRUS PALAGIO, HORATIUS LOMEEEINUS, D. CAROLUS DEL VOGLIA CAMPIXANO, ANDREAS VESP. AGLIATA, FRANCISCUS DEL COLLE, SIMON BONACCOLTI P.P.C.C.»

> «PHILIPPO IV REGE NOSTRO FELICISS. D. FRANC.O FERNANDEZ DE LA CUEVA DUCE ALBURQUERQUII PRO REGE UMANISS. S. ROSALIAE PATRIAE SERVATRICI D. FRANCISCUS VALGUARNERAE PRINCEPS, ASSOPÌ COMES PRAETOR GAP. D. PETRUS PALAGIO, HORATIUS LOMEEEINUS, D. CAROLUS DEL VOGLIA CAMPIXIANO, ANDREAS VESPASIANI AGLIATA, FRANCISCUS DEL COLLE, SIMON BONACCOLTI SENATORES ARCAM HANC QUINQUEMESTRI PROPERATO ABSOLVTOQ. OPERE PERFECTAM AERE PUB. EX VOTO D.D. ANNO MDCXXXI»

Urna argentea reliquiaria di Santa Rosalia

- Nel pavimento la sepoltura del cardinale Alessandro Lualdi che grande amore programmò e celebrò le feste centenarie di Santa Rosalia in occasione del III Centenario - 1924 - del ritrovamento - 15 Luglio 1624 - del Sacro Corpo di Santa Rosalia sul Monte Pellegrino che sovrasta la Città di Palermo.

Parete destra transetto

Bassorilievo "*Corteo funebre della Sacra Dormizione di Maria, con i Sette Angeli e gli Apostoli*"

- Parete del transetto destro: *Cappella di Maria Santissima Assunta*.[63] Costituisce pala d'altare il dipinto *Madonna Assunta*, opera di Giuseppe Velasco del 1801. I bassorilievi alle pareti del 1535 raffigurano le sante patrone palermitane, sull'altare è incastonata la *Dormizione di Maria*, raffigurata in mezzo agli Apostoli e Arcangeli, manufatto marmoreo in altorilievo proveniente dalla dismessa Tribuna di Antonello Gagini.

Absidiola sinistra

Absidiola del Santissimo Sacramento

- Absidiola settentrionale o sinistra o *Cappella del Santissimo Sacramento*.[63] L'abside lato vangelo nel 1549 è documentata come *Cimiterio Arcivescovale*, per contro l'abside lato epistola e lo spazio antistante, ospitava le sepolture reali. Fazio Gagini è incaricato del restauro e della racconciatura dei sarcofagi incastonati sulle pareti del catino. Gran parte dei monumenti furono collocati in basso e ripristinati assieme a tutto l'ambiente con carrate di marmi provenienti dalla dismessa chiesa della Pinta, prima che i sarcofagi dei vescovi venissero confinati nella cripta absidale.[79]

Elegante cappella con decorazioni in stucco dorate. Preziosissimo altare ciborio realizzato su disegno di Cosimo Fanzago del 1653 su commissione Martino de Leon. Mensa con pannelli, sopraelevazione riproducente un tempio con pianta esagonale a tre elevazioni: colonnato, tamburo, cupola realizzati interamente in lapislazzuli. Capitelli, modanature, cornici, inserti, fregi, nervature e decorazioni superiori col colore in contrasto in oro zecchino. La mensa e il ciborio preesistenti erano opera di Antonello Gagini.[80]

- Sulla parte sinistra è realizzato l'imponente monumento funerario di Pietro Gravina.[81]
- A destra il mausoleo di Francesco Ferdinando Sanseverino realizzato da Gaetano Pennino.[82]

Davanti alla cappella la lampada d'argento donata dal re Carlo III di Borbone.

- 1672, "*Ciclo*", decorazioni a fresco, opere documentate di Andrea Carrera e distrutte nel restauro settecentesco.

Parete sinistra transetto

Altare transetto sinistro

- Parete transetto sinistro: *Cappella del Santissimo Crocifisso*.[47] Nell'edicola della sopraelevazione dell'altare una croce in agata del '700 sostiene un *Crocifisso*,[83] scultura policroma di epoca medioevale in legno di tiglio, la tradizione vuole sia stato plasmato da Nicodemo e San Luca, condotto in Sicilia da Sant'Angelo Carmelitano nella chiesa di San Niccolò alla Kalsa nel 1220, per essere donato a Francesco Staufer de Antiochia e alla cattedrale nel 1311 da Manfredi I Chiaramonte, conte di Modica.[84]

Alla base del Crocifisso le sculture raffiguranti la *Madonna Addolorata* e la *Maria Maddalena*, di Gaspare Serpotta, eseguite nel 1664. La statua di *San Giovanni Evangelista* è opera di Gaspare Guercio.[85] Sormonta il tutto - in alto nella lunetta - uno stucco di Filippo Quattrocchi del XVIII secolo riproducente *Dio Padre tra gli Angeli*. I bassorilievi del basamento sono opere di Fazio Gagini e Vincenzo Gagini del 1557 - 1565 raffiguranti scene della Passione di Gesù.[52][86] Fra gli episodi rappresentati la scena dello *Spasimo*, ispirata al famoso dipinto di Raffaello raffigurante lo *Spasimo di Sicilia*, opera un tempo custodita nella chiesa del monastero olivetano di Santa Maria dello Spasimo (da cui il nome, capolavoro raffaellesco temporaneamente conservato nell'abbazia del monastero cistercense di Santo Spirito) e oggi al Museo del Prado di Madrid; la *Deposizione dalla croce*, ispirata alla *Deposizione*, di Vincenzo degli Azani, all'epoca documentata in San Giacomo la Marina, altre tratte dalla *Piccola Passione* di Albrecht Dürer. I sedici bassorilievi dell'ambiente erano parte integrante della dismessa cappella gaginiana del Santissimo Crocifisso. Nella primitiva modulazione l'apparato in stucco commissionato dall'arcivescovo Cesare Marullo, fu eseguito da Antonino Ferraro da Giuliana. Dello stesso autore, la decorazione della "soppressa" *Cappella di San Michele Arcangelo* patrocinata dall'arcivescovo Diego Haëdo.

Altare maggiore

- 1466, *Madonna della Luce*, manufatto musivo raffigurante la *Presentazione della Beata Vergine Maria al Tempio*. Antonio Mongitore nel 1719 documenta la primitiva immagine dell'abside presente prima della costruzione della Tribuna di Antonello Gagini.[87] L'antico mosaico voluto da Niccolò Puxades fu rimosso nel 1510 e assemblato nel pilastro destro della *Cappella di Nostra Signora Libera Inferni*.[88]
- 1509 - 1536 e seguenti, *Tribuna* di Antonello Gagini, elaborato manufatto marmoreo realizzato su commissione di Giovanni Paternò del 1507.[16][52][89][90]

Nel presbiterio il prezioso coro ligneo in stile gotico - catalano risalente al 1466, ai lati le grandiose cantorie sovrastate dalle canne d'organo. L'altare *versum populum* realizzato con un monolite marmoreo di moderna e lineare concezione. L'altare maggiore è costituito da colonne ioniche sormontate da capitelli corinzi, chiude l'elevazione un ricco architrave sovrastato da timpano triangolare. Al centro è collocato il *Cristo risorto e le guardie pretoriane a custodia del sepolcro* di Antonello Gagini,[91] sulla mensa un *Crocifisso* intarsiato di madreperla.

Nella calotta absidale è affrescata la *Consegna del duomo al vescovo Nicodemo dopo la sconfitta dei Saraceni per mano normanna* di Mariano Rossi del 1803. Dello stesso autore l'*Assunzione della Vergine tra le Virtù cardinali* realizzata nel 1802. Nelle nicchie lungo le pareti del catino absidale sono collocate dieci delle dodici statue raffiguranti gli Apostoli - sormontate dai rispettivi angeli portacorona - e alla base, il teatrino corrispondente, sculture di Antonello Gagini.

Di pregevole fattura il trono del sovrano o "Baldacchino Reale" recante decorazioni musive del XII secolo e l'iscrizione: "*Prima Sedes, Corona Regis et Regni Caput*",[92] in prossimità il candelabro destinato al cero pasquale. Dirimpetto era collocata la cattedra vescovile oggi rimossa e riassemblata come altare nella cripta, recava l'iscrizione: "*Trinacriae prima Metropolis Sedes*",[92] opera di Fedele e Scipione da Carona con la collaborazione dei fratelli Fazio e Giacomo Gagini, manufatto commissionato dal cardinale Pietro Tagliavia d'Aragona.[93]

Absidi e transetto.

Attuali dislocazioni opere dismessa tribuna

Le attuali dislocazioni delle opere disassemblate della Tribuna di Antonello Gagini[63] all'interno della cattedrale in seguito all'intervento promosso da Ferdinando Fuga e pesantemente posto in opera dal palermitano Giuseppe Venanzio Marvuglia sotto la direzione dei lavori di Giovan Battista La Licata. Nei primi lustri del XIX secolo è documentata la disposizione sulla coronatura esterna dei merli.[31][94]

L'attuale collocazione dei manufatti è effettuata sui pilastri della navata centrale, ai vertici del transetto, presso i pilastri della cupola, sui contrafforti e nell'emiciclo dell'abside.[95][96]

Parete navata laterale sinistra	Colonne e pilastri navata centrale a sinistra	Colonne e pilastri navata centrale a destra	Parete navata laterale destra
	Cristo Risorto[97]	*Terzo Soldato*[97]	
	Primo Soldato[97]	*Secondo Soldato*[97]	
	San Pietro[98]	*Sant'Andrea* [98]	
	San Giacomo Maggiore[98]	*San Giovanni Evangelista*[98]	
	San Filippo[98]	*San Bartolomeo*[98]	
	San Matteo[98]	*San Tommaso*[98]	
	San Giacomo Minore[98]	*San Simeone*[98]	
San Giuda Taddeo[98]	*San Gregorio* Arco Absidale Transetto	*Sant'Ambrogio* Arco Absidale Transetto	*San Marco*[98]
			Dormienza di Maria
San Giovanni Battista[98]	*San Girolamo*	*Sant'Agostino*	*San Paolo*[98]
	San Benedetto Abate	*San Sebastiano*	
	San Cosma	*San Damiano*	
	Santo Lorenzo	*Santo Stefano*	
	San Francesco d'Assisi	*Sant'Antonio Abate*	
	Santa Cristina	*Santa Maddalena*	*San Matteo Evangelista*
	Santa Ninfa	*San Domenico*	*San Luca Evangelista*
	Santa Lucia	*Sant'Agata*	*San Marco Evangelista*
	Sant'Angese	*Santa Caterina*	*San Giovanni Evangelista*
Assunzione di Maria Superiore			
Sepolcro di Maria Inferiore			
	Sant'Oliva	*San Cristoforo*	

- Le sculture degli Evangelisti in seguito alla ristrutturazione del 1780 sono poste alle pareti del portico meridionale quale allegoria dei Vangeli come porta d'ingresso della chiesa.[99]
- Le sculture dei Dottori della Chiesa, *San Girolamo* e *San Gregorio Magno*, *Sant'Agostino* e *Sant'Ambrogio*, in seguito alla ristrutturazione del 1780, sono poste alla base dei pilastri che reggono la cupola quale allegoria dei pilastri su cui poggia la chiesa.[99]

Campanili e archiponti

Organo a canne

Sulle cantorie neoclassiche ai lati dell'abside, si trova l'organo a canne Tamburini *opus 305*, costruito nel 1951.

Lo strumento è a trasmissione elettrica e ha consolle mobile indipendente situata nel presbiterio nei pressi dell'antico altare maggiore, avente quattro tastiere di 61 note ciascuna e pedaliera concavo-radiale di 32 note.

Campane

La più antica delle campane fu realizzata nel 1136 e chiamata "*Guzza*".[100][101][102] Nel 1557 si incrinò e fu rifusa a cura del cardinale Pietro Tagliavia d'Aragona, in seguito altra volta ancora fu rifusa.[103] Questa campana scandiva la quaresima e le ceneri, suonava il *mortorio* per annunciare la morte del sovrano o dell'arcivescovo. Un'altra campana era denominata "*Ninfa*".[104]

La cattedrale disponeva nel complesso di altre quattro torri e due campane che corredano l'orologio montato sulla torre di sud - est, la maggiore del 1572 e quella per segnalare i quarti del 1658. Tutti gli strumenti in dotazione alle celle campanarie erano realizzati dai fonditori di Tortorici che provvedevano al ripristino e alla manutenzione degli apparati continuamente soggetti a requisizioni, terremoti, crolli e cedimenti strutturali, cadute, fulmini,[105] rotture e incrinature, rifusioni.

Dopo il 1893 la ditta Cavadini di Verona fornì un complesso di cinque bronzi in scala diatonica maggiore di Re3 con il maggiore della massa di 1,2 tonnellate. Furono montati per essere suonati a concerto secondo la tecnica delle Campane alla veronese.

Posizione	Nota (corista di Vienna)	Diametro cm	Peso kg
Tonica	Re3	129	1215
Sopratonica	Mi3	115	861
Mediante	Fa#3	103	635
Sub-dominante	Sol3	96	490
Dominante	La3	85	350

Foto scattata dal museo Diocesano

Nel 1942 furono requisite e in seguito la ditta De Poli di Udine nel 1951 fornì l'attuale complesso a otto elementi in La2 crescente montato con il sistema ambrosiano. Il suono di tutte le campane a distesa è effettuato soltanto nelle occasioni più importanti.

Mosaico della Madre di Dio

Campanili

I quattro campanili angolari sorgono secondo i canoni architettonici di stile normanno-gotico e accompagnano il primitivo torrione campanario. In epoca medievale il campanile oltre alle funzioni liturgiche svolge funzioni strategiche come torre d'avvistamento e via di fuga. Infatti una rete di cuniculi sotterranei dalla la cripta e archiponti aerei, dei quali oggi ammiriamo le riproduzioni delle stupende arcate ogivali di via Bonello, collegano il corpo della cattedrale al palazzo vescovile passando per il campanile, passaggi che consentono di riparare nel vicino Palazzo dei Normanni.

- 1169 4 febbraio, il terremoto di Sant'Agata arreca gravi danni al monumento. L'evento sismico danneggia gravemente la sommità della torre campanaria e la parte superiore della facciata devastandosi vicendevolmente.
- 1250, sono condotti i lavori per la realizzazione dei primi due ordini delle quattro torri angolari, nel 1342 continuano i lavori per l'ultimazione degli ultimi tre ordini.
- 1726, il «terremoto di Terrasini» distrugge la parte superiore a forma piramidale della torre campanaria posta innanzi al prospetto.
- 1728, rifacimento della parte terminale del campanile, definita dai detrattori brutta e borrominiana. È ricostruita in stile arabo, ultimata nel 1805.
- 1823, il «terremoto di Pollina» lesiona il campanile. 1826 - 1835, sul torrione è costruito un gruppo di campanili neogotici per opera di Emmanuele Palazzotto.
- 1954, sulla cuspide più alta del complesso di guglie è collocata la statua della *Madonna della Conca d'oro* opera di Nino Geraci.

Restauri e ammodernamenti si sono avvicendati dal 1949 al 1960. Dal 1982 è stato avviato un programma di restauri promosso dall'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali.

Il tesoro

- 1638, nel vano di accesso alla stanza del «Tesoro» è collocata la statua di *Santa Rosalia* di Bartolomeo Travaglia.

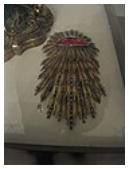
Negli ambienti della *Sacrestia dei Canonici* è esposto il "tesoro della cattedrale": paramenti sacri dal XVI al XVIII secolo, paliotti, ostensori, calici, la tiara d'oro cosiddetta di Costanza d'Aragona (prelevata dal suo sepolcro), splendido esempio di gioielleria medievale con smalti, ricami, gemme e perle. Il breviario membranaceo del 1452 con lo stemma dell'arcivescovo Simone da Bologna, miniato dal pittore Guglielmo da Pesaro e da altri miniatori si trova ora esposto al Museo diocesano, mentre rimangono in sede il calice di tipologia madonita della seconda metà del XV secolo; il reliquiario architettonico del XV secolo caratterizzato da guglie e pinnacoli che rinviano allo stile gotico-catalano dell'epoca oppure il calice seicentesco ornato da smalti policromi e gemme, opera dell'orafo palermitano don Camillo Barbavara. Sono stati pure posti all'interno della Sagrestia dei Canonici quattro piedistalli lignei dei primi anni del XX secolo, di stile neonormanno un tempo utilizzati per leggere i corali nel presbiterio, e disegnati dall'architetto Francesco Paolo Palazzotto. L'assetto museografico è stato curato dalla Soprintendenza ai beni culturali ed ambientali di Palermo.

Corona di Costanza d'Aragona

Reliquiario del braccio di Sant'Agata

Reliquiari

Cofanetto in avorio dipinto e inciso del XIII secolo



Gioia del Santo Costato di Francesco Burgarello, XVIII secolo

Legatura di libro liturgico

Legatura di libro liturgico

La meridiana

La meridiana della cattedrale e il foro in una delle cupole laterali

Sul pavimento, con inizio presso la *Cappella di San Francesco di Paola* ha inizio la meridiana realizzata nel 1801 dall'astronomo teatino abate Giuseppe Piazzi una delle otto esistenti in Sicilia.[106] Una lunga striscia in ottone incastonata nel marmo attraversa la navata centrale affiancata da tarsie policrome raffiguranti i segni zodiacali indicate da un raggio solare, visibile durante le belle giornate, filtrato da un foro posto in un punto ben preciso nella cupola, spostandosi in corrispondenza del segno zodiacale del momento, ottenuto dal movimento della Terra attorno al Sole. Una lapide indica lo strumento e riproduce le unità di misura in vigore in quell'epoca nel Regno di Sicilia e fino all'unità d'Italia: il palmo.

Sacrestie

- *Antisacrestia*: alla sinistra l'accesso per la sacrestia.
- *Sacrestia nuova* del XVI secolo, prima sede del Tesoro.[63]
  - XVIII secolo, *Santa Rosalia*, medaglione marmoreo, opera di Giovanni Battista Ragusa, documentato prima del restauro collocato sul trono reale.[107]
  - XVII secolo, *San Francesco di Paola*, dipinto, opera di Pietro Novelli[107] oggi custodita nel Museo diocesano di Palermo.
  - XVII secolo, *Santa Teresa e Gesù Cristo*, dipinto, opera di Andrea Carrera.[107]
  - 1503, *Madonna della Scala*, statua marmorea, opera di Antonello Gagini.[108][109]
  - Argenterie.
  - Armadi scolpiti.
  - Archivi dei privilegi concessi alla Cattedrale.
- *Sacrestia dei Canonici*: è un vano allungato con volte a crociera costolonate costruito sui resti della ruggeriana *Cappella della Maddalena*. Sulle pareti erano collocati i ritratti dei canonici del Capitolo della Cattedrale, oggi al Museo diocesano. Una immagine di *Santa Restituta d'Africa* su fondo oro raffigurata su una pala trecentesca è documentata in cattedrale. Il 17 maggio 1352, in seguito alla miracolosa guarigione di Nicola Citarista, è condotta in processione nel monastero di Santa Chiara ove resta in custodia fino al 1912. In seguito il quadro è restituito alla cattedrale ove si ammira collocato in questa sacrestia. I due ricchi portali sono attribuiti a Vincenzo Gagini del 1568,[52][110] con le imposte lignee a intarsio di Vincenzo Pernaci del 1569. Da una scala prossima al *Portale gotico catalano* della *Sacrestia dei Canonici* si perviene alla cripta.

Madonna della Scala

- *Vani absidali*, un vano quadrangolare absidato, costituisce l'*antititulo* della chiesa normanna, insieme con un altro vano simmetrico dalla parte opposta. Nel restauro è stata recuperata l'originaria elevazione, le tracce di una loggetta che lo coronava, due monofore sotto il grande oculo, una piccola *muqarnas*. Un portale quattrocentesco, forse in origine posto all'esterno, lo separa dal vano dalla sacrestia.

Tetti

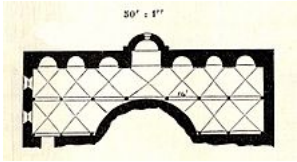
Questa voce o sezione deve essere rivista e aggiornata appena possibile.

- Rampe e scale a chiocciola permettono l'accesso alle coperture, terrazze, cupole, lucernari e merlature del tempio. La visita agli ambienti superiori esterni - diurna, molto frequentemente è pianificata l'offerta notturna in concomitanza di importanti manifestazioni - oltre ad ammirare le architetture sommitali dell'edificio, consente una visione completa dello skyline cittadino e della corrispondente porzione di Conca d'Oro.

Per l'anno 2020 sono previsti consistenti lavori per il rinnovamento di arcate, la verniciatura e l'impermeabilizzazione di aree col fine di limitare e prevenire infiltrazioni di umidità negli ambienti sottostanti.

La cripta

La cripta è coeva o di poco posteriore alla cattedrale gualteriana, quando si riorganizzarono gli spazi racchiudendo in un'unica area le torri NE e SE e le tre absidi della cattedrale normanna.[111] È un corpo esterno all'attuale edificio, oggi vi si accede dal lato destro della cattedrale, accanto alla *Cappella di Santa Rosalia*, attraverso la Sacrestia dei Canonici o Sacrestia Nuova. È costituita da un vano rettangolare diviso in due navate separate da colonne di e volte a crociera. Nel lato orientale sono ricavate sette absidi che avevano annicchiate agli angoli colonnine in granito, quella centrale è più profonda (sarcofago di Giovanni Paternò), dirimpetto a essa è presente lo sviluppo circolare della monumentale abside principale. Nel 1844 Valenti restaurò gli ambienti rialzandone la pavimentazione e collocando altre sepolture provenienti dall'antico cimitero dei vescovi.


Pianta della cripta posta dietro l'abside.

Due cunicoli collegavano la cripta con l'interno della chiesa o più probabilmente con il vecchio arcivescovado e, tramite la «via Coperta», con il Palazzo Reale.[112]

Altare e sepoltura del vescovo africano Cosma

La cripta contiene 23 sarcofagi realizzati o riutilizzati in epoche diverse:

- San Cosma vescovo africano † 1160, altare in marmo parete sud con elementi della cattedra vescovile disassemblata;
- Ugone † 1161, sarcofago romano con raffigurazione del *Genio del fiume*;[113]
- Nicodemo † 1073;
- Gualtiero Offamilio † 1190, sarcofago di marmo decorato con mosaico;
- Tizio Rogereschi (del Colle) † 1304;
- Licio del Colle † 1304;
- Federico Staufer de Antiochia † 1305, sarcofago medievale con figure di Cristo benedicente e l'Annunciazione, coperchio del XVI secolo, fratello degli arcivescovi Bartolomeo Staufer de Antiochia e Francesco Staufer de Antiochia, conte di Capizzi, unico laico ospitato nella cripta del Duomo, forse in quanto figlio di Corrado di Antiochia e nipote di Federico d'Antiochia † 1256, conte di Albe, Celano e Loreto, figlio naturale dell'imperatore Federico II di Svevia;
- Bartolomeo Staufer de Antiochia † 1311, sarcofago romano;
- Francesco Staufer de Antiochia † 1320;
- Giovanni Orsini † 1333, sarcofago romano;
- Nicolò de' Tudeschi (De Tudischis) † 1445;
- Simone Beccadelli di Bologna † 1465, sarcofago del XV secolo;
- Paolo Visconti † 1473, sarcofago romano;
- Giovanni Paternò † 1511, sarcofago romano con figure di soldati e geni alati, il coperchio con la figura giacente del vescovo è di Antonello Gagini. Il vescovo grande mecenate dell'illustre artista autore della grande Tribuna[114], il quale gli rende omaggio scolpendone la commovente immagine dormiente.[52][115]
- Pietro Tagliavia d'Aragona † 1558, sarcofago bizantino con le figure degli apostoli, croci e il monogramma di Cristo;
- Ottaviano Preconio † 1568, sarcofago del XVI secolo;
- Cesare Marullo † 1588, sarcofago romano con scene di caccia;
- Francisco Orozco de Arce † 1561;
- Diego Haëdo † 1608, ex inquisitore di Sicilia;
- Giannettino Doria † 1642, sarcofago d'epoca romana;

Sarcofago del vescovo Ugo o Ugone

Sarcofago di Federico Staufer di Antiochia

Inoltre è presente un magnifico sarcofago di fattura romana, raffigurante una coppia, marito e moglie, evidentemente una famiglia di alto rango, con un assembramento di muse e un monumentale sarcofago normanno anonimo con incise sul coperchio le raffigurazioni di due draghi.

Sarcofago di Pietro Tagliavia d'Aragona

Primitivo arcivescovado

L'edificio occupava una porzione di fabbricati dell'isolato di via dell'Incoronazione prospicienti il prospetto settentrionale della cattedrale.[12]

- 444, è documentato il primitivo arcivescovado.[116]
- 1183, la primitiva sede è parzialmente demolita da Gualtiero Offamilio per la costruzione dell'attuale cattedrale.[116]
- 1460, l'edificio è abbandonato dopo la costruzione del nuovo Palazzo Arcivescovile[12] e adattato a monastero benedettino di Santa Maria di Monte Oliveto.[116]

Sarcofago romano

Oggi l'edificio, sottoposto a recenti restauri è sede del seminario arcivescovile.

La Maramma o «Fabbrica del Duomo»

Maramma: fabbrica. Nello specifico «Fabbrica del Duomo» o «Fabbrica della Cattedrale». L'istituzione e il luogo avevano le funzioni di archivio della Cattedrale e delle scritture per il funzionamento della stessa maramma, infatti custodiva l'inventario dei materiali e ospitava i controllori preposti a dirigere la complessa «Fabbrica del Duomo».[117] Inizialmente il luogo deputato allo scopo fu la Cappella dell'Incoronata. La voce non si limita solo a indicare il luogo e l'attività di conduzione per la realizzazione e gestione delle opere pubbliche, ma anche la "confusione", il grande disordine e decadenza derivanti. Nella fattispecie il termine sottintende la confusione con conseguenti contaminazioni, tipica di un edificio medievale dai cantieri perenni, costruito da maestranze miste secondo canoni ibridi e sovrapposizioni di stili.

- Marammiere: dall'arabo «Prefetto di Fabbrica». Funzionario preposto al controllo della Maramma.
- 1308, Bartolomeo Staufer de Antiochia, arcivescovo di Palermo, istituisce la carica di marammiere.[118]
- 1526, Carlo V d'Asburgo regolamenta la nomina dei marammieri. Come garanzia dell'imparzialità e per il corretto funzionamento della Fabbrica i responsabili erano due: uno di nomina ecclesiastica eletto fra i canonici della cattedrale, l'altro eletto fra i nobili del Senato palermitano.[118] In considerazione dei numerosi, onerosi e lunghissimi cantieri il titolo di Maramma non si limitò più solo alla piccola Cappella dell'Incoronata, ma si estese a più edifici dello stesso aggregato abitativo.
- 1727, il cardinale Joaquín Fernández de Portocarrero, conte di Palma e marchese d'Almenara, Viceré di Sicilia, regolamentò per le Opere o Maramme del Regno un nuovo organigramma che prevedeva l'elezione di tre Deputati o Maestri d'Opera, cioè un nobile, un cittadino, e un canonico altrimenti definiti Dignità del Capitolo.[119]
- Emmanuele Palazzotto;
- Giovan Battista Palazzotto;
- Francesco Paolo Palazzotto: marammiere o «Prefetto di Fabbrica», 1908 - 1910 circa.

Sarcofago di Gualtiero Offamilio

Opere documentate

- XV secolo, *Ciclo*, raccolta di tavole raffiguranti *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, *Ingresso messianico a Gerusalemme* - queste prime due tavole documentate fino al 1630 nella *Cappella di Santa Lucia - Cattura nell'Orto degli Ulivi di Getsemani*, *Gesù nel Sinedrio*.[120] Dipinti documentati nella tribuna, in seguito nella cripta, infine nella *Cappella di Sant'Atanasio*, opere di Tommaso De Vigilia.[121]
- 1683, *Ciclo*, affreschi documentati a decorazione delle finestre, opere realizzate da Antonio Grano.
- 1713, dipinti documentati nella *Cappella di San Francesco di Paola*, opere di Antonio Grano.
- 1715, dipinti documentati nella *Cappella di San Michele*, opere di Antonio Grano.
- XVIII secolo, affreschi documentati nella *Cappella di San Francesco di Paola*, opere di Guglielmo Borremans.
- XVII secolo, *San Francesco di Paola*, dipinto di Pietro Novelli,[122] opera custodita nel Museo diocesano di Palermo.
- XV secolo, *Santa Barbara*, dipinto su tavola, opera di Cristofaro Faffeo custodita nell'*Antialcova* (esposizione provvisoria) del Museo diocesano di Palermo.
- XVIII secolo, *Ostensorio*, manufatto in argento dorato e smalti con volute, che culminano nella sommità del fusto con puttini che reggono la sfera gemmata, ricoperta da brillanti e rubini, opera di Salvatore Mercurio.
- 1726, *Sant'Atanasio*, dipinto, opera documentata di Guglielmo Borremans.[123]

Sodalizi

- 1568, Compagnia del Santissimo Sacramento

Curiosità

Nel XVIII secolo Palermo annoverava come patroni quindici fra sante e santi principali e venti secondari, i primi verosimilmente identificabili con le raffigurazioni presenti ai varchi delle recinzioni esterne del Piano della Cattedrale. Alla Vergine Maria sotto il titolo dell'«Assunta» si affianca la gerarchia delle Sante Vergini siciliane, nell'ordine odierno Rosalia, Agata, Cristina, Oliva, Ninfa e Lucia, San Giuseppe e gli apostoli Pietro e Paolo, i Dottori della Chiesa Gregorio, Agostino, Girolamo, Ambrogio e Teresa d'Avila, i papi siciliani Agatone e Sergio, vescovi e martiri palermitani, Benedetto e Silvia, la teoria di santi appartenenti agli ordini agostiniano, basiliano, benedettino, camilliano, compagnia di Gesù, domenicano, francescano, paolotto, senza trascurare i protettori invocati contro le epidemie Sebastiano, Antonio, Rocco e la Vergine Maria in tutte le accezioni.

Lo studio approfondito dei singoli luoghi di culto palermitani offre un panorama affollatissimo di venerabili personaggi, di seguito l'elenco aggiornato che annovera circa un centinaio di Santi Patroni Protettori.

Feste religiose

- 11 gennaio, *Te Deum* di ringraziamento per lo scampato pericolo derivante dal terremoto del Val di Noto del 1693 e processione dell'urna con le reliquie di Santa Rosalia, funzione documentata.[124][125]
- 5 febbraio, *Te Deum* di ringraziamento per lo scampato pericolo derivante dal terremoto della Calabria meridionale del 1783, funzione documentata.[126]
- Settimana Santa, "*Â calata 'a Tila*".
  - 1550c., Tela della Passione dipinta da Vincenzo degli Azani, opera e funzione documentate;
  - 1682, Tela della Passione dipinta da Antonio Grano, opera e funzione documentate.
- 4 giugno, Festa di dedicazione della Chiesa Cattedrale, come da regolamento in vigore dal 1975.
- 14, 15 luglio, Festino di Santa Rosalia.
- 15 agosto. Solennità della Beata Vergine Maria Santissima Assunta in Cielo, patrona della Cattedrale.
- 4 settembre, Transito di Santa Rosalia.

Note

1. ^ Pagina 97 e seguenti, Abate Francesco Sacco, "*Dizionario geografico del Regno di Sicilia*", [1] (https://books.google.it/books?id=v3WGCdFL0JoC) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150925132313/https://books.google.it/books?id=v3WGCdFL0JoC) il 25 settembre 2015 in Internet Archive., Palermo, Reale Stamperia, 1800
2. Vincenzo Mortillaro, p. 49.
3. ^ Tommaso Fazello, p. 463.
4. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 234.
5. ^ Pagine IX e X, Carmelo Piola, "*Dizionario delle strade di Palermo ...*" [2] (https://books.google.it/books?id=iSxFrirWEBsC), Palermo, Stamperia di Michele Amenta, 1870.
6. ^ Tommaso Fazello, pp. 452 e 453.
7. ^ Tommaso Fazello, pp. 449 e 479.
8. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 231.
9. ^ Tommaso Fazello, p. 449.
10. ^ Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: Dai Longobardi agli Svevi* (https://books.google.it/books?id=R3MIav07-KsC)
11. Pagina 4, Gioacchino di Marzo (Conte Antonio Cavagna Sangiuliani di Gualdana Lazelada di Bereguardo), "*I Gagini e la*

scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI; memorie storiche e documenti." [3] (https://archive.org/details/igaginielascultu01dima), Volumi I e II, Stamperia del Giornale di Sicilia, Palermo.
12. Tommaso Fazello, p. 467.
13. ^ Tommaso Fazello, p. 473.
14. ^ Pagina 100, Giovanni Luigi Lello, "*Historia della chiesa di Monreale. Scritta da Giovanni Luigi Lello*" [4] (https://books.google.it/books?id=-f_RGw80yBIC), Luigi Zannetti, Roma, 1596.
15. ^ Tommaso Fazello, p. 472.
16. Pagina 98, Francesco Aprile, "*Della cronologia universale della Sicilia libri tre ...*" [5] (https://books.google.it/books?id=_WJTAAAAcAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20160602130025/https://books.google.it/books?id=_WJTAAAAcAAJ) il 2 giugno 2016 in Internet Archive., Gaspare Bayona, Palermo, 1725.
17. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 232.
18. ^ http://www.monrealeduomo.it/page.php?14
19. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 233.
20. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 235.
21. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 260.
22. ^ Pagine 12 e 13, Antonino Mongitore, "*Istoria del ven monastero de' sette angioli nella città di palermo, dell'ordine delle minime di S. Francesco di Paola...*" [6] (https://books.google.it/books?id=-QT676wkehgC), Volume unico, Palermo, Giovanni Battista Aiccardo, 1726.
23. ^ Antonino Mongitore, "*L'atto pubblico di fede solennemente celebrato nella città di Palermo à 6 aprile 1724 dal Tribunale del Santo Uffizio di Sicilia dedicato a sua Maestà Carlo VI Imperadore e III Re di Sicilia*", [7] (https://books.google.it/books?id=zJleAAAAcAAJ), Regia Stamperia d'Agostino, Palermo, 1724.
24. Agostino Gallo, p. 43.
25. ^ Agostino Gallo, p. 46.
26. ^ Diari di Gioacchino di Marzo, pag. 86.
27. ^ "*Acta e Monumenta*", raccolta di atti e documenti parzialmente editi nel 1836, custodita presso l'Archivio di Stato di Palermo.
28. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 226 e 227.
29. ^ Pagina 103 - 104, Gioacchino di Marzo, "*Diari della città di Palermo dal secolo 16 al secolo 19*" [8] (https://books.google.it/books?id=1LFSAAAAcAAJ), Volume IX, Palermo, Luigi Pedone Laurel Editore, 1871.
30. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 248.
31. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 246.
32. ^ Gioacchino di Marzo, p. 238.
33. ^ Pagina 97, Francesco Aprile, "*Della cronologia universale della Sicilia libri tre ...*" [9] (https://books.google.it/books?id=_WJTAAAAcAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20160602130025/https://books.google.it/books?id=_WJTAAAAcAAJ) il 2 giugno 2016 in Internet Archive., Gaspare Bayona, Palermo, 1725.
34. ^ (EN) #ES Foundation for Medieval Genealogy : Re di Sicilia - JOAN of England (http://fmg.ac/Projects/MedLands/SICILY.htm#GuillaumeIIdied1189)
35. ^ pp. 52 - 54, Francesco Maria Emanuele Gaetani, "*Diario palermitano dal 1º gennaio 1746 al 31 dicembre 1758*" in "*Diari della città di Palermo*", volume XII.
36. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 240.
37. ^ Tommaso Fazello, *Storia di Sicilia, Deche due*, Volume 6, p. 148
38. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 261.
39. Vincenzo Mortillaro, p. 50.
40. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 257.
41. ^ *La Fontana dei Tre Vecchioni alla Cattedrale di Palermo*, su *palermoviva.it*, 1º dicembre 2021. URL consultato il 14 dicembre 2021.
42. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 258.
43. ^ Dossier Palermo arabo-normanna e le Cattedrali di Cefalù e Monreale
44. ^ Samuele Schirò, *L'iscrizione araba nella Cattedrale di Palermo*, su *palermoviva.it*.
45. ^ Soumaya Bourougaaoui, *L'arte decorativa e le iscrizioni arabe nei monumenti arabo-normanni in Sicilia*, su *italiamedievale.org*, Associazione Culturale Italia Medievale, 20 giugno 2016. URL consultato il 29 ottobre 2018.
46. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 247.
47. Tommaso Fazello, p. 466.
48. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 13.
49. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, pp. 295 a pp. 318.
50. ^ *La Cattedrale*, su *palermoviva.it* (archiviato dall'url originale il 12 febbraio 2015).
51. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 290.
52. Touring Club Italiano, p. 147.
53. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 289.
54. ^ Agostino Gallo, pp. 19 e 20.
55. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 286.
56. ^ Pagina 151, Giovanni Biagio Amico, "*L'Architetto Pratico*" [10] (https://books.google.it/books?id=-zSvOejXGmsC), II° volume, Palermo, Stamperia Angelo Felicella, 1750.
57. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 285.
58. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 506, 553 - 557.
59. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 425-427.
60. ^ Touring Club Italiano, p. 177.
61. ^ Gioacchino di Marzo, p. 724.
62. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 529 e 530.
63. Tommaso Fazello, p. 465.
64. ^ Pagina 125, Gioacchino di Marzo, "*La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e Documenti*" [11] (https://archive.org/details/lapitturainpaler00dima_0/), Palermo, Alberto Reber, 1899.
65. ^ Pagina 113, Gioacchino Di Marzo, "*Delle Belle arti in Sicilia: dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*" [12] (https://books.google.it/books?id=mphZAAAAYAAJ), Volume III, Palermo, Salvatore di Marzo editore, Francesco Lao tipografo, 1862.
66. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 283.
67. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 46-47.
68. ^ Antonio Mongitore Tomo primo, pp. 319 e 320.
69. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 280.
70. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 282.
71. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 273.
72. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 275.
73. ^ Diari di Gioacchino di Marzo, pag. 209 - 210.
74. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 276.
75. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 277.
76. ^ Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" - Università degli Studi di Palermo - Ex Hôtel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza) - L'arca d'argento (http://www.unipa.it/oadi/index.php?option=com_content&task=view&id=259&Itemid=220) Archiviato (https://web.archive.org/web/20140323230253/http://www.unipa.it/oadi/index.php?option=com_content&task=view&id=259&Itemid=220) il 23 marzo 2014 in Internet Archive.
77. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 278.
78. ^ Viaggio in Italia
79. ^ Gioacchino di Marzo, p. 548.
80. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 254 e 255.
81. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 270.
82. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 269.
83. ^ Pagina 383, Antonino Mongitore, "*Della Sicilia ricercata*" [13] (https://books.google.it/books?id=Vt9DAQAAMAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20180731031555/https://books.google.it/books?id=Vt9DAQAAMAAJ) il 31 luglio 2018 in Internet Archive., Arnaldo Forni editore, Volume due, Palermo, ristampa 1742 - 1743.
84. ^ Gioacchino di Marzo, p. 554.
85. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 272.
86. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 553-557.
87. ^ Antonio Mongitore Tomo primo, p. 651.
88. ^ Gioacchino di Marzo, p. 215.
89. ^ Gioacchino di Marzo, p. 217.
90. ^ Pagina 12, Agostino Gallo, "*Elogio Storico di Antonio Gagini scultore ed architetto palermitano*" [14] (https://books.google.it/books?id=PxAUAAAAQAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20170131194951/https://books.google.it/books?id=PxAUAAAAQAAJ) il 31 gennaio 2017 in Internet Archive., Reale Stamperia, Palermo, 1821.
91. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 264.
92. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 267.
93. ^ Gioacchino di Marzo, p. 512.
94. ^ Pagina 18, Agostino Gallo, "*Elogio Storico di Antonio Gagini scultore ed architetto palermitano*" [15] (https://books.google.it/books?id=PxAUAAAAQAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20170131194951/https://books.google.it/books?id=PxAUAAAAQAAJ) il 31 gennaio 2017 in Internet Archive., Reale Stamperia, Palermo, 1821.
95. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 268.
96. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 265.
97. Gioacchino di Marzo, p. 381.
98. Come nella primitiva dislocazione tutte le figure degli Apostoli nell'attuale disposizione nell'abside e ai vertici del transetto presentano alla sommità e alla base l'angelo e il bassorilievo corrispondenti.
99. Gioacchino di Marzo, p. 384.
100. ^ Pagina 67, Tommaso Fazello, "*Della Storia di Sicilia - Deche Due*" [16] (https://books.google.it/books?id=1E1kt7EITT4C), Volume tre, Palermo, Giuseppe Assenzio - Traduzione in lingua toscana, 1817.
101. ^ Antonio Mongitore Tomo primo, p. 59.
102. ^ Diari di Gioacchino di Marzo, pag. 46.
103. ^ [Pagina 262, "*Archivio storico siciliano*" [17] (https://books.google.it/books?id=FWpMAAAAMAAJ), Volume 50, Societa Siciliana per la Storia Patria, Editore: Boccone del Povero, 1922.
104. ^ Diari di Gioacchino di Marzo, pag. 46 e 94.
105. ^ Diari di Gioacchino di Marzo, pag. 245.
106. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 288.
107. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 319.
108. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 321.
109. ^ Gioacchino di Marzo, p. 187.
110. ^ Gioacchino di Marzo, p. 533.

111. ^ Pagina 311, Antonino Mongitore, "*Della Sicilia ricercata*" [18] (https://books.google.it/books?id=Vt9DAQAAMAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20180731031555/https://books.google.it/books?id=Vt9DAQAAMAAJ) il 31 luglio 2018 in Internet Archive., Arnaldo Forni editore, Volume due, Palermo, ristampa 1742 - 1743.
112. ^ Antonio Mongitore Tomo primo, p. 39.
113. ^ Pagina 212, Antonino Mongitore, "*Della Sicilia ricercata*" [19] (https://books.google.it/books?id=Vt9DAQAAMAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20180731031555/https://books.google.it/books?id=Vt9DAQAAMAAJ) il 31 luglio 2018 in Internet Archive., Arnaldo Forni editore, Volume due, Palermo, ristampa 1742 - 1743.
114. ^ Pagina 264, Francesco Ferrara, "*Storia generale della Sicilia del professore cavaliere abate Francesco Ferrara ...*" [20] (https://books.google.it/books?id=Z5hb5H1yGtgC), Volume 6, Lorenzo Dato, Palermo, 1833.
115. ^ Gioacchino di Marzo, pp. 180, 181 e 182.
116. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 216.
117. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 210.
118. Gaspare Palermo Volume quarto, p. 215.
119. ^ Giovanni Angelo De Ciocchis, "*Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam a Joanne-Ang. De Ciocchis Caroli III regis jussu acta decretaque omnia*, voll. 3, Palermo, 1836.
120. ^ Gioacchino di Marzo, p. 90.
121. ^ Pagina 135, Gioacchino Di Marzo, "*Delle Belle arti in Sicilia: dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*" [21] (https://books.google.it/books?id=mphZAAAAYAAJ), Volume III, Palermo, Salvatore di Marzo editore, Francesco Lao tipografo, 1862.
122. ^ Agostino Gallo, p. 19.
123. ^ Pagina 102, Gioacchino di Marzo, "*Diari della città di Palermo dal secolo 16 al secolo 19*" [22] (https://books.google.it/books?id=1LFSAAAAcAAJ), Volume IX, Palermo, Luigi Pedone Laurel Editore, 1871.
124. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, p. 279.
125. ^ Antonio Mongitore Tomo primo, pp. 132, 232 e seguenti.
126. ^ Gaspare Palermo, "Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo" [23] (https://books.google.it/books?id=rVsUAAAAQAAJ) Archiviato (https://web.archive.org/web/20151117035011/https://books.google.it/books?id=rVsUAAAAQAAJ) il 17 novembre 2015 in Internet Archive., Volume primo, Palermo, Reale Stamperia, 1816

Bibliografia

- (IT) Tommaso Fazello, *"Della Storia di Sicilia - Deche Due"*, Volume uno, Palermo, Giuseppe Assenzio - Traduzione in lingua toscana, 1817.
- (IT) Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo*, vol. 4, Palermo, Reale Stamperia, 1816.
- (IT) Vincenzo Mortillaro, *"Guida per Palermo e pei suoi dintorni del barone V. Mortillaro"*, Palermo, Tipografia del giorn. Letterario, 1836.
- (IT) Antonio Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo ...*, vol. 1, Palermo, Gaspare Bayona, 1719.
- (IT) Gioacchino di Marzo, *"I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI; memorie storiche e documenti"*, Conte Antonio Cavagna Sangiuliani di Gualdana Lazelada di Bereguardo, Volume I e II, Palermo, Stamperia del Giornale di Sicilia.
- (IT) *"Guida d'Italia" - "Sicilia"*, Touring Club Italiano.
- Giovanni Maria Amato, *De Principe Templo Panormitano*, Palermo, 1728.
- Francesco Danieli, *I reali sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti ed illustrati*, Napoli, 1784.
- Rosario La Duca, *Bibliografia di Rosario La Duca in: La Cattedrale di Palermo* studi per l'ottavo centenario dalla Fondazione. Palermo, Sellerio Editore, 1993.
- (IT) Agostino Gallo, *"Elogio storico di Pietro Novelli da Morreale in Sicilia, pittore, architetto e incisore"*, Terza edizione, Palermo, Reale Stamperia, 1830.
- (IT) Gioacchino di Marzo, *"Diari della città di Palermo dal secolo 16 al secolo 19"*, Volume VIII, Palermo, Luigi Pedone Laurel Editore, 1871.

Voci correlate

- Cimitero di Tutti i Santi
- Palazzo Arcivescovile (Palermo)
- Cappella dell'Incoronata
- Chiesa della Madonna di Monte Oliveto

Galleria d'immagini

Absidiola sinistra

Notturno

Archiponti

Archiponti

Campanile

Cappella Santissimo Sacramento

Campanili

Portico aragonese

Cupolette

Panoramica

Incisione d'epoca

Selva campanaria

Portale

Portico aragonese

Altri progetti

- Wikibooks contiene testi o manuali sulla **disposizione fonica dell'organo della cattedrale**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **cattedrale di Palermo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cathedral_(Palermo)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Sito ufficiale*, su *cattedrale.palermo.it*.
- (EN) *Cattedrale di Palermo*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN) *Cattedrale di Palermo*, su *Structurae*.
- *La cattedrale dalle origini ad oggi - cronistoria* (http://www.cattedrale.palermo.it/monumento/storia/inizio%20storia.htm) Archiviato (https://web.archive.org/web/20121028094211/http://www.cattedrale.palermo.it/monumento/storia/inizio%20storia.htm) il 28 ottobre 2012 in Internet Archive., su Cattedrale.palermo.it
- Cattedrale di Palermo, Bibliografia (https://web.archive.org/web/20160304111527/http://www.cattedrale.palermo.it/monumento/bibliografia/inizio%20bibliografia.htm)* *sito ufficiale*, su *cattedrale.palermo.it*.
- *I tetti della Cattedrale - Palermoviva*, su *palermoviva.it*. URL consultato il 24 febbraio 2015 (archiviato dall'url originale il 2 marzo 2015).
- *su palermoweb*, su *palermoweb.com*.
- *La Tribuna di Antonello Gagini* (PDF), su *salvatorerizzuti.com*. URL consultato il 26 marzo 2011 (archiviato dall'url originale il 20 settembre 2009).
- *L'organo*, su *organarius83.wordpress.com*.
- *Una scheda con oltre 120 immagini a corredo*, su *lasiciliainrete.it*. URL consultato il 15 febbraio 2014 (archiviato dall'url originale il 22 febbraio 2014).
- Chiesa di Maria Santissima Assunta (Palermo) (http://www.beweb.chiesacattolica.it/cattedrali/cattedrale/661/Chiesa+di+Maria+Santissima+Assunta) su BeWeB - Beni ecclesiastici in web

Controllo di autorità	VIAF (EN) 143511781 (https://viaf.org/viaf/143511781) · LCCN (EN) nr92018152 (http://id.loc.gov/authorities/names/nr92018152) · GND (DE) 4283101-5 (https://d-nb.info/gnd/4283101-5) · J9U (EN, HE) 987007458173505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007458173505171) · WorldCat Identities (EN) lccn-nr92018152 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-nr92018152)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Cattedrale_di_Palermo&oldid=133389578"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 7 mag 2023 alle 16:23.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Pittura gotica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> **Questa voce o sezione sull'argomento pittura non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti**.
> **Commento**: *Voce completamente priva di fonti*

La **pittura** in uno stile che può essere chiamato "gotico" non apparve fino al XIII secolo, o, più o meno, 50 anni dopo l'inizio dell'architettura e della scultura gotica. Il passaggio dal romanico al gotico è molto impreciso e non coincide del tutto con una rottura evidente, piuttosto possiamo intravedere gli inizi di uno stile più austero, scuro ed emozionale rispetto al periodo precedente. Questa transizione si sviluppa prima in Inghilterra e in Francia intorno al 1200, in Germania intorno al 1220 e in Italia circa nel 1300.

La pittura (la rappresentazione di immagini su una superficie) durante il periodo Gotico fu praticata in 4 forme principali:

- l'affresco;
- la pala;
- la decorazione dei manoscritti;
- la colorazione del vetro.

Quadro nel periodo gotico

Gli affreschi continuarono ad essere usati come principali veicoli narrativi di espressione pittorica sulle pareti delle chiese dell'Europa meridionale, come un protrarsi delle tradizioni Cristiane delle origini e Romaniche. Nel nord la pittura del vetro fu l'arte scelta fino al XV secolo. Le pale si svilupparono in Italia nel XIII secolo diffondendosi attraverso l'Europa intera, soppiantando dal XV secolo la pittura del vetro anche nel nord. La decorazione dei manoscritti rappresentò la fonte più completa della pittura Gotica, sviluppando un gran numero di espressioni artistiche in luoghi dove nessun lavoro monumentale era altrimenti sopravvissuto. La pittura con olio su tela non divenne popolare fino ai secoli XV e XVI e fu una caratteristica tipica dell'arte del Rinascimento.

Artisti Principali

- Giotto
- Simone Martini
- Paolo Uccello
- Duccio di Buoninsegna
- Pietro Cavallini
- F.lli Lorenzetti (Ambrogio Lorenzetti e Pietro Lorenzetti)

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Pittura gotica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Got**

hic_paintings?uselang=it)

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 3834 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=3834) · LCCN (EN) sh85096743 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85096743) · BNF (FR) cb11933062r (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11933062r) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11933062r) · J9U (EN, HE) 987007558244105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007558244105171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pittura_gotica&oldid=133790009"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 giu 2023 alle 15:58.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Giotto

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Giotto (disambigua)**.*

Giotto di Bondone, conosciuto semplicemente come **Giotto** (Colle di Vespignano-Vicchio, 1267 circa – Firenze, 8 gennaio 1337) è stato un pittore e architetto italiano.

Ritratto di Giotto, anonimo del XVI secolo, Louvre

Indice

Biografia
- Origini
- La *Madonna di San Giorgio alla Costa*
- La Basilica superiore di Assisi
  - Le *Storie di Isacco*
  - Le *Storie di san Francesco*
- La *Croce di Santa Maria Novella*
- Le *Stigmate di san Francesco*
- Primo viaggio a Roma
- Rientro a Firenze
- Rimini
- Padova
  - Cappella degli Scrovegni
    - Stile degli affreschi
  - La Croce di Padova
- La Basilica inferiore di Assisi
- Di nuovo a Firenze
- Prato
- Secondo viaggio a Roma
- La *Madonna di Ognissanti* e altre opere fiorentine
- Gli affreschi di Santa Croce
  - La Cappella Peruzzi
  - La Cappella Bardi
- Il *Polittico Baroncelli*
- Opere incerte, riferibili a questo periodo
- Il *Polittico Stefaneschi*
- Napoli
- Bologna
- Opere tarde
- Architetto per Firenze

Milano
La morte a Firenze
L'importanza artistica
Giotto architetto
I seguaci
Elenco delle opere
Intitolazioni
Influenza culturale
Nella letteratura
Altro
Note
Bibliografia
Fonti
Letteratura critica
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Statua di Giotto, Galleria degli Uffizi, Firenze

Biografia

Origini

Targa sulla casa natale di Giotto a Vespignano

Giotto nacque a Colle di Vespignano, un borgo situato nella valle del Mugello (oggi una frazione del comune fiorentino di Vicchio), con ogni probabilità nel 1267[1], in una famiglia di piccoli possidenti terrieri (Bondone era appunto il padre)[2] che, come tante altre famiglie toscane del secolo, si trasferì solo in seguito a Firenze. Secondo la tradizione letteraria, finora non confermata dai documenti, Giotto era stato affidato dai genitori alla bottega di Cimabue. Il suo nome era forse un ipocoristico di Ambrogio (da Ambrogiotto), o Angelo (Angiolotto), Parisio (Parigiotto)[3], Ruggero (Ruggerotto)[4], o ancora da Biagio (Biagiotto)[5], senza escludere l'ipotesi che Giotto possa essere stato un nome autonomo[6].

I primi anni del pittore sono stati oggetto di credenze quasi leggendarie fin da quando egli era in vita. Giorgio Vasari racconta come Giotto fosse capace di disegnare una perfetta circonferenza senza bisogno del compasso, la famosa "O" di Giotto. Si narra inoltre che Cimabue avesse scoperto la bravura di Giotto mentre disegnava delle pecore con del carbone su un sasso, aneddoto riportato da Lorenzo Ghiberti e da Giorgio Vasari. Altrettanto leggendario è l'episodio di uno scherzo fatto da Giotto a Cimabue dipingendo su una tavola una mosca: essa sarebbe stata così realistica che Cimabue tornando a lavorare sulla tavola avrebbe cercato di scacciarla. Le novelle raccontano verosimilmente soprattutto la grande capacità tecnica e la naturalezza dell'arte di Giotto.

Giotto si sposò verso il 1287 con Ciuta (Ricevuta) di Lapo del Pela. La coppia ebbe quattro figlie e quattro figli, dei quali uno, Francesco, divenne a sua volta pittore. Giotto s'adoperò perché un altro dei suoi figli, di nome anch'egli Francesco, divenisse priore della chiesa di San Martino a Vespignano, oltre che suo procuratore in Mugello, dove allargò le proprietà terriere della famiglia. Dette poi in sposa ben tre delle sue figlie con uomini nei dintorni del colle mugellano, segno inequivocabile di una sua fortissima "mugellanità" e dei profondi legami mantenuti dal pittore per tutta la vita col suo territorio d'origine. Recenti studi indicano come una dalle sue prime opere sia il frammento della Madonna conservato proprio in Mugello nella Pieve di Borgo San Lorenzo, databile intorno al 1290. La prima volta che Giotto venne ufficialmente nominato è in un documento recante la data 1309, nel quale si registra che Palmerino di Guido restituisce ad Assisi un prestito a nome suo e del pittore.

Giotto aveva aperto una bottega dove era circondato da alunni; si occupava soprattutto di progettare le opere e di impostare le composizioni più importanti mentre agli alunni lasciava quelle secondarie.

Giotto superò la smaterializzazione dell'immagine, l'astrattismo propri dell'arte bizantina, si riappropriò magistralmente della realtà naturale di cui fu grande narratore, abile nell'organizzare le scene con realismo e nel creare gruppi di figure che dialogano fra di loro, inserite in uno spazio di cui egli ebbe grande padronanza aprendosi alla terza dimensione, cioè la profondità. Il *naturalismo* giottesco fa sì che i personaggi siano sempre caratterizzati da notevole espressività di sentimenti e stati d'animo, in una rappresentazione della figura umana resa con plasticità, con solido accento scultoreo. Giotto compie una profonda indagine dell'emozione umana, resa sempre con vivace realismo. Giotto compie un'attenta analisi dei sentimenti umani e riesce a rappresentarli con delicatezza e, nel contempo, con intensità. Ogni figura, dai volumi essenziali e ben definiti dalla luce, ha una precisa caratterizzazione fisica a cui corrisponde una precisa condizione emotiva.

La *Madonna di San Giorgio alla Costa*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Madonna di San Giorgio alla Costa***.

Secondo altri studiosi la prima tavola dipinta indipendentemente da Giotto in ordine cronologico è invece la *Madonna col Bambino* di San Giorgio alla Costa (Firenze, oggi al Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte), che potrebbe essere anteriore agli affreschi di Assisi. Per altri, invece, si tratterebbe di un'opera successiva al cantiere di Assisi ed anche al *Crocifisso di Santa Maria Novella*.

Tornando alla *Madonna di San Giorgio*, l'opera mostra una solida resa della volumetria dei personaggi le cui attitudini sono più naturali che in passato. Il trono è inserito in una prospettiva centrale, formando quasi una "nicchia" architettonica, che suggerisce il senso della profondità.

La novità del linguaggio di questa tavola, relativamente piccola e decurtata lungo tutti i margini, si comprende meglio facendo un raffronto con gli esempi fiorentini di Maestà che lo avevano immediatamente preceduto, come quelli di Coppo di Marcovaldo

La Basilica superiore di Assisi

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica superiore di San Francesco d'Assisi*** *e* ***Questione giottesca***.

La Basilica di San Francesco era stata completata nel 1253 quale sede centrale dell'ordine e luogo di sepoltura del fondatore. L'inizio preciso dei lavori di decorazione ad affresco delle pareti interne rimane a tutt'oggi un mistero, a causa della distruzione degli antichi archivi avvenuta nel XIX secolo; ad ogni modo

si può ragionevolmente ipotizzare che risalga a poco dopo la metà del XIII secolo nel caso della Basilica inferiore e agli anni 1288-1292 nel caso della Basilica superiore.

Maestro d'Isacco, *Esaù respinto da Isacco*

È ancora molto dibattuto se Giotto sia intervenuto o meno per la decorazione a fresco della Basilica Superiore. Molti studiosi ritengono certo l'intervento di Giotto dalle *Storie di Isacco* fino a quasi tutto il ciclo della *Vita di san Francesco*. A tal proposito si sono espressi favorevolmente Luciano Bellosi (1985), Miklós Boskovits (2000), Angelo Tartuferi (2004) e Serena Romano (2008). Di diverso avviso sono altri studiosi che ritengono molto più probabile l'intervento di un pittore di scuola romana, come ad esempio Pietro Cavallini. In tal senso si sono espressi Richard Offner (1939), Millard Meiss (1960), Alastair Smart (1971), Federico Zeri (1997) e Bruno Zanardi (1997).

Secondo la prima corrente di pensiero, Giotto avrebbe coordinato, in un arco di tempo di circa due anni compreso tra il 1290 e 1292 circa, un complesso stuolo di artisti che avrebbero dato impronte diverse al ciclo pur sotto una visione unitaria. Giotto si sarebbe allontanato dal cantiere assisiate prima di dipingere la prima e le ultime tre scene del ciclo (le ultime quattro ad essere state dipinte) che sarebbero attribuibili al Maestro di Santa Cecilia.

Secondo la seconda ipotesi, invece, l'entrata in scena di Giotto sarebbe da rinviare al 1297 circa, quando vennero realizzati parte degli affreschi della Cappella di San Nicola nella Basilica inferiore, con l'*Annunciazione* sulla parete d'ingresso e le due scene dei *Miracoli post mortem di San Francesco* e della *Morte e Resurrezione del Fanciullo di Suessa*, che mostrerebbero evidenti affinità tecniche ed esecutive con la Cappella degli Scrovegni e si differenzierebbero dal ciclo francescano.

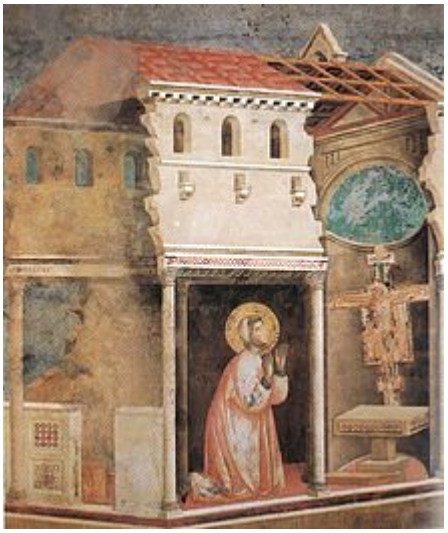
Le *Storie di Isacco*

I primi affreschi nella Chiesa Superiore vennero realizzati nel transetto da pittori oltremontani e poi dalla bottega di Cimabue, dove probabilmente doveva trovarsi anche il giovane Giotto (1288-1292 circa). L'intervento diretto di Giotto è stato insistentemente ravvisato da molti studiosi in due scene nella parte alta della navata destra con le *Storie di Isacco* (*Benedizione di Isacco a Giacobbe* e *Esaù respinto da Isacco* che si trovano nella terza campata all'altezza della finestra). Il pittore di queste due scene aveva una particolare predisposizione alla resa volumetrica dei corpi, tramite un accentuato chiaroscuro, ed era capace di ambientare le proprie scene in un ambiente architettonico fittizio, disegnato secondo una prospettiva ed uno scorcio laterale[7]. Diversa è anche la tecnica usata: per la prima volta si usò l'affresco *a giornate*, anziché *a pontate*.

Le *Storie di san Francesco*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Storie di san Francesco***.

Secondo la teoria della paternità di Giotto di questi affreschi, Giotto avrebbe affrescato la fascia inferiore della navata con le ventotto *Storie di san Francesco* segnando una svolta nella pittura occidentale. Il ciclo francescano illustra puntualmente il testo della *Legenda* compilata da san Bonaventura e da lui dichiarata unico testo ufficiale di riferimento per la biografia francescana. Sotto ad ogni scena compare una didascalia descrittiva tratta dai diversi capitoli della *Legenda* via via illustrati.



Preghiera in San Damiano

Questo ciclo è da molti considerato l'inizio della modernità e del *dipingere latino*. La tradizione iconografica sacra, infatti, poggiava sulla tradizione pittorica bizantina e quindi su un repertorio iconografico codificato nei secoli; il soggetto attuale (un santo moderno) e un repertorio di episodi straordinari (solo per fare un esempio: nessuno mai, prima di san Francesco, aveva ricevuto le stigmate) fecero sì che il pittore negli affreschi dovesse creare *ex novo* modelli e figure, attingendo solo in parte ai modelli di pittori che si erano già cimentati in episodi francescani su tavola (come Bonaventura Berlinghieri o il Maestro del San Francesco Bardi). Accanto a ciò va registrato il nuovo corso degli studi biblici (portati avanti proprio dai teologi francescani e domenicani) che prediligeva la lettura dei testi nel loro senso letterale (senza troppi simbolismi e rimandi allegorici) desiderando condurre il fedele ad un incontro il più possibile vivo ed immedesimativo con il testo sacro. Ciò favorì la scelta di rappresentazioni in abiti moderni e che sottolineassero l'espressione del vissuto.

La *Croce di Santa Maria Novella*

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Croce di Santa Maria Novella***.

Crocifisso di Santa Maria Novella (1290-1300)

Il primo capolavoro fiorentino è il grande *Crocifisso di Santa Maria Novella*, citato come opera giottesca in un documento del 1312 da tale Ricuccio di Puccio del Mugnaio e anche da Ghiberti, ma probabilmente databile attorno al 1290 contemporaneo, quindi, alle *Storie di San Francesco* della Basilica superiore[8].

È il primo soggetto che Giotto affronta in maniera rivoluzionaria, in contrasto con l'iconografia ormai canonizzata da Giunta Pisano del *Christus patiens* inarcato sinuosamente a sinistra (per l'osservatore). Giotto invece dipinse il corpo morto in maniera verticale, con le gambe piegate che ne fanno intuire tutto il peso. La forma non più nobilitata dai consueti stilemi divenne così assolutamente umana e popolare.

In queste novità è contenuto tutto il senso della sua arte e della nuova sensibilità religiosa che restituisce al Cristo la sua dimensione terrena e da questa trae il senso spirituale più profondo. Solo l'aureola ricorda la sua natura divina, ma mostra le sembianze di un uomo umile realmente sofferente, con il quale l'osservatore potesse confrontare le sue pene.

In quegli anni Giotto era già un pittore affermato, capace di creare una schiera di imitatori in città, pur rappresentando soltanto l'anticipatore di una corrente d'avanguardia che si impose più tardi.

Il contesto toscano e fiorentino dell'epoca era animato da grandi fermenti innovativi, che influenzarono Giotto: a Pisa la bottega di Nicola Pisano e poi del figlio Giovanni aveva cominciato un percorso di recupero della pienezza della forma e dei valori dell'arte classica aggiornata con influssi gotici transalpini, mentre Siena, in contatto privilegiato con molti centri culturali europei, aveva visto l'innesto di novità gotiche sulla tradizione bizantina nella pittura di un artista del calibro di Duccio di Buoninsegna.

Le *Stigmate di san Francesco*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Stigmate di san Francesco (Giotto)***.

Stigmate di san Francesco, Louvre (1300 circa)

Di precoce datazione è considerata anche la tavola firmata proveniente da Pisa e conservata al Louvre di Parigi, raffigurante le *Stigmate di san Francesco* in cui le storie della predella sono direttamente riprese dalle scene assisiati: questo da taluni viene considerato motivo a sostegno della attribuzione del *Ciclo francescano* a Giotto.

Primo viaggio a Roma

Fino al 1300 c'è un vuoto di alcuni anni nella produzione di Giotto. Ferdinando Leopoldo Del Migliore menziona nel XVII secolo che Giotto lavorò a Roma ai tempi di Papa Bonifacio VIII, pontefice dal 1295 al 1303. Il *Liber Benefactorum* della Basilica di San Pietro in Vaticano, una fonte pressoché contemporanea del tempo, attesta che Giotto compose il mosaico della *Navicella*, opera più volte spostata e restaurata ed oggi collocata nel portico della Basilica. Anche se la fonte non cita la data, la somiglianza di stile del mosaico della *Navicella* con i due tondi con busti di angeli conservati oggi nelle Grotte Vaticane e in San Pietro Ispano a Boville Ernica permette di datare l'opera a fine Duecento, sia perché i due tondi hanno le caratteristiche della scuola romana di fine Duecento, sia perché la fonte del Torrigio (1618) colloca i tondi al 1298.

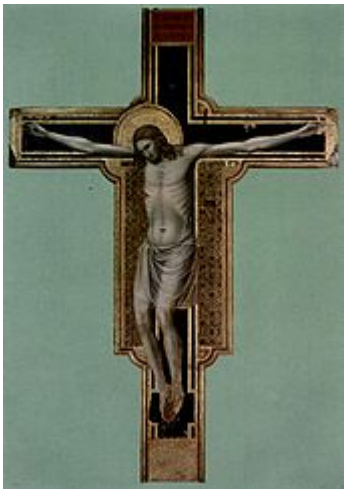
Quindi può darsi che Giotto abbia lavorato a Roma fino al 1300 circa, anno del Giubileo, esperienza della quale non rimangono altre tracce significative e per questo non è possibile ancora giudicare la sua influenza sui pittori romani o, al contrario, quanto il suo stile venne influenzato dalla scuola romana.

Rientro a Firenze

Da documenti catastali del 1301 e 1304 si conoscono le sue proprietà in Firenze, che erano cospicue e per questo si ipotizza che, all'incirca verso i trent'anni, Giotto fosse già a capo di una bottega capace di ovviare alle più prestigiose commissioni del tempo.

In questo periodo dipinse il *Polittico di Badia* (Galleria degli Uffizi) e, in virtù della fama diffusa in tutta l'Italia, venne chiamato a lavorare a Rimini e Padova.

Rimini



Il crocifisso di Rimini.

L'attività riminese del maestro fiorentino dovrebbe attestarsi intorno al 1299; ciò è suggerito da una miniatura di Neri da Rimini conservata alla Fondazione Cini di Venezia (inv. 2030), firmata e datata 1300, che nella figura del *Cristo Benedicente* mostra una evidentissima similitudine col Redentore raffigurato nella Cimasa originale della croce (ritrovata da Federico Zeri nel 1957 nella collezione Jeckyll di Londra - non si hanno notizie dei terminali laterali raffiguranti i dolenti). Essa viene ricordata in fonti scritte contemporanee ed è testimoniata dalla precoce fioritura di una scuola riminese, chiaramente ispirata all'esempio giottesco[9].

A Rimini, come ad Assisi, lavorò in un contesto francescano, nella chiesa già di san Francesco, oggi nota come Tempio Malatestiano, dove dipinse un ciclo di affreschi perduto, mentre resta ancora nell'abside la *Croce*.

L'autografia della Croce è attualmente condivisa da tutti gli studiosi.

In miglior stato di conservazione rispetto al precedente crocifisso di Santa Maria Novella, è già orientato verso le interpretazioni più mature di Giotto, ma ancora vicino ad opere come il Polittico della Badia, oggi agli Uffizi e ritrovato nel convento di Santa Croce a Firenze.

Il soggiorno di Rimini è importante soprattutto per l'influenza esercitata sulla locale scuola pittorica e miniatoria detta appunto scuola riminese, che ebbe tra i maggiori esponenti Giovanni, Giuliano e Pietro da Rimini.

Padova

La documentazione relativa alla costruzione e consacrazione della Cappella degli Scrovegni a Padova, interamente affrescata da Giotto, permettono di stabilire con certezza che Giotto fu a Padova tra il 1303 e il 1305. Per la loro importanza e influenza nella pittura murale del tempo, questi affreschi nel 2021 sono stati dichiarati Patrimonio UNESCO come parte di *Padova Urbs Picta*, ovvero dei Cicli di affreschi del XIV secolo a Padova.[10]

Del soggiorno padovano sono perduti gli affreschi del Palazzo della Ragione e gran parte degli affreschi della Basilica di Sant'Antonio. Di quest'ultimi rimangono solo alcuni busti di sante nella Cappella delle Benedizioni e alcune scene nella Sala Capitolare (*Stigmate di San Francesco*, *Martirio di Francescani a Ceuta*, *Crocifissione* e *Teste di Profeti*).

Gli affreschi perduti del Palazzo della Ragione, commissionati molto probabilmente da Pietro d'Abano, sono citati in un libello del 1340, la *Visio Aegidii Regis Patavi* del notaio Giovanni da Nono, che li descrive con toni entusiastici, testimoniando che il soggetto astrologico del ciclo era tratto da un testo molto diffuso nel XIV secolo, il *Lucidator*, che spiegava i temperamenti umani in funzione degli influssi degli astri. Padova era al tempo un centro universitario culturalmente molto fervido, luogo d'incontro e di confronto tra umanisti e scienziati e Giotto è partecipe di questa atmosfera.[11]

Anche i pittori dell'Italia del nord subirono l'influenza di Giotto: Guariento di Arpo, Giusto de' Menabuoi, Jacopo Avanzi e Altichiero fusero infatti il suo linguaggio plastico e naturalistico con le tradizioni locali.

Cappella degli Scrovegni

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Cappella degli Scrovegni****.*

Resta invece intatto il ciclo di affreschi con *Storie di Anna e Gioacchino, di Maria, di Gesù, Allegorie dei Vizi e delle Virtù* e *Il Giudizio Universale* della Cappella di Enrico Scrovegni, dipinta tra il 1303 e il 1305. L'intero ciclo è considerato un capolavoro assoluto della storia della pittura e, soprattutto, il metro di paragone per tutte le opere di dubbia attribuzione giottesca, visto che sull'autografia del maestro fiorentino in questo ciclo non ci sono dubbi.

L'interno della Cappella degli Scrovegni

Enrico Scrovegni, ricchissimo banchiere di Padova, acquistò il terreno dell'antica arena romana di Padova il 6 febbraio 1300 e verosimilmente nel 1301 cominciò la costruzione di un sontuoso Palazzo, di cui la cappella era l'oratorio privato, destinato un giorno ad accogliere la tomba sua e di sua moglie. La cappella ebbe una prima consacrazione il 25 marzo 1303. Nel 1304 papa Benedetto XI promulgava un'indulgenza in favore di coloro che avessero visitato la Cappella. L'edificio, completato, fu consacrato il 25 marzo 1305.

Giotto dipinse l'intera superficie con un progetto iconografico e decorativo unitario, ispirato da un teologo agostiniano di raffinata competenza, recentemente identificato da Giuliano Pisani in Alberto da Padova. Tra le fonti utilizzate ci sono molti testi agostiniani, tra cui il *De doctrina Christiana*, il *De libero arbitrio*, il *De quantitate animae*, il *De Genesi contra Manicheos*, ecc., i Vangeli apocrifi dello Pseudo-Matteo e di Nicodemo, la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze e, per piccoli dettagli iconografici, le *Meditazioni sulla vita di Gesù* dello Pseudo-Bonaventura. Ma anche testi della tradizione medievale cristiana, tra cui *Il Fisiologo*. Giotto dipinse, dividendolo in 40 scene, un ciclo incentrato sul tema della Salvezza.

Compianto sul Cristo morto

Si parte dalla lunetta in alto sull'arco trionfale, dove Dio avvia la riconciliazione con l'uomo, si prosegue sul registro più alto della parete sud con le storie di *Gioacchino ed Anna*. Si continua sulla parete opposta con le storie di Maria. Si torna sull'arco trionfale con la scena dell'*Annunciazione* e il riquadro della *Visitazione*. A questo punto sul secondo registro della parete sud iniziano le storie della vicenda terrena di Gesù, che si svolgono lungo i due registri centrali delle pareti, con un passaggio sull'arco trionfale nel riquadro del *Tradimento di Giuda*. L'ultimo riquadro presenta la *Discesa dello Spirito Santo sugli apostoli* (*Pentecoste*).

Subito sotto inizia il percorso del quarto registro, costituito da quattordici allegorie monocrome, alternate a specchi in finto marmo, che simboleggiano i *Vizi* e le *Virtù*: la parete nord presenta le allegorie di sette vizi (*Stultitia, Inconstantia, Ira, Iniusticia, Infidelitas, Invidia, Desperatio*); lungo la parete sud sono raffigurate le allegorie delle sette virtù, le quattro cardinali (*Prudencia, Fortitudo, Temperantia, Iusticia*) e le tre teologali (*Fides, Karitas, Spes*). Vizi e virtù si fronteggiano a coppia e sono ordinati per il raggiungimento del Paradiso, superando con la cura delle virtù corrispondenti gli ostacoli posti dai vizi.

L'ultima scena, che occupa l'intera controfacciata rappresenta il *Giudizio universale* e la visione del Paradiso. Qui si inquadra la grande novità scoperta da Giuliano Pisani: le figure sotto il trono di Cristo Giudice non rappresentano i simboli dei quattro evangelisti, ma sono rispettivamente, partendo da sinistra, un'orsa con un luccio, un centauro, un'aquila/fenice e un leone, immagini interpretate come riferimento

simbolico all'essenza di Cristo. «Orsa e pesce, centauro, aquila e leone sono simboli cristologici che la cultura medievale, specie dopo il Mille, in epoca romanica, riprende dalla più antica tradizione cristiana: rappresentano allegoricamente il battesimo, il dono dell'immortalità, la vittoria sulla morte, la giustizia».

Cacciata di Gioacchino dal Tempio, Cappella degli Scrovegni, Padova

Stile degli affreschi

Aspetto Nella cappella la pittura di Giotto dimostrò una piena maturità espressiva. La composizione rispettava il principio del rapporto organico tra architettura e pittura ottenendo il risultato di un complesso unitario. I riquadri sono tutti d'identica dimensione. I partimenti decorativi, le architetture simulate ed i due finti coretti prospettici che simulano un'apertura sulla parete, sono tutti elementi che obbediscono ad una visione unitaria, non solo prospettica ma anche cromatica; domina infatti il blu intensissimo della volta che si ripete in ogni scena.

Bacio di Giuda

Gli ambienti naturali e le architetture sono costruite come vere e proprie scatole prospettiche in prospettiva intuitiva, che a volte vengono ripetute per non contraddire il rispetto dell'unità di luogo, come la casa di Anna o il Tempio, la cui architettura è ripetuta identica anche se ripresa da diverse angolature.

Le figure sono solide e voluminose e rese ancora più salde dalle variazioni cromatiche, dove i toni dei colori si schiariscono nelle zone sporgenti. La resa delle figure umane è realistica e non stilizzata.

Le scene sono dotate di una vivace narrazione. Sono solenni senza fronzoli della composizione, ma non sfuggono particolari che rendono i personaggi realistici. Le emozioni e gli stati dell'anima sono evidenti, eloquenza di gesti e espressioni. È una pittura capace di rendere l'umanità dei personaggi sacri.

Presentazione di Maria al Tempio

Alcuni accorgimenti tecnici arricchiscono di effetti materici tutto l'ambiente: stucco lucido o stucco romano per i finti marmi, parti metalliche nell'aureola del Cristo Giudice nel *Giudizio*, tavole lignee inserite nel muro, uso dell'encausto nelle figure a finto rilievo.

Ci sono numerose citazioni dall'arte classica e dalla scultura gotica francese, incentivata dal confronto con le statue sull'altare di Giovanni Pisano, ma, soprattutto, una maggiore espressività negli sguardi intensi dei personaggi e nella loro gestualità.

Molte sono le notazioni narrative ed i particolari, anche minori, di grande suggestione, gli oggetti, gli arredi le vesti che rispecchiano l'uso, la moda del tempo. Alcuni personaggi sono veri e propri ritratti a volte caricaturali che danno il senso della trasposizione cronachistica della vita reale nella rappresentazione sacra. Si può quindi dire che Giotto ha attuato una *riscoperta del vero* (il vero dei sentimenti, delle passioni, della fisionomia umana, della luce e dei colori) *nella certezza di uno spazio misurabile*.

La Croce di Padova

Nel Museo civico di Padova è conservata una Croce dipinta risalente agli stessi anni (1303-1305), proveniente dall'altare della Cappella degli Scrovegni, raffinatissima per la ricchezza decorativa dei colori smaltati e per l'andamento sagomato del supporto dal disegno gotico, oltre che per il realismo nella figura del Cristo e nell'atteggiamento sofferente di Maria e di San Giovanni nei tabelloni laterali.

La Basilica inferiore di Assisi

Sposalizio di San Francesco con la Povertà, 1316-1318, volta nella Basilica inferiore di Assisi, attribuito al "Parente di Giotto", su disegno del maestro

Tra il 1306 ed il 1311 fu di nuovo ad Assisi per eseguire gli affreschi della zona del transetto della Basilica inferiore che comprendono: le *Storie dell'infanzia di Cristo*, le *Allegorie francescane* sulle vele, e la *Cappella della Maddalena*. In realtà la mano del maestro è quasi assente e per le numerose commissioni lasciò la stesura a personalità della sua cerchia.

La commissione fu del Vescovo Teobaldo Pontano in carica dal 1296 al 1329, e il lavoro si protrasse per molti anni coinvolgendo numerosi aiuti: Parente di Giotto, Maestro delle Vele e Palmerino di Guido (quest'ultimo citato assieme al maestro in un documento del 1309 in cui s'impegna a pagare un debito). La storia è tratta dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze; per la Maddalena i Francescani avevano un culto particolare. Giotto trasportò ad Assisi i progressi fatti a Padova, nelle soluzioni scenografiche e nella spazialità, nella tecnica e, soprattutto, nella qualità dei colori chiari e caldi.

Le *Allegorie francescane* occupano le vele della volta del transetto: *Povertà*, *Castità*, *Obbedienza*, la *Gloria di San Francesco* e le scene del ciclo della *Vita di Cristo* sono disposte lungo le pareti e le volte del transetto destro. La vivacità delle scene, le soluzioni scenografiche e spaziali di ampio respiro ed alcune citazioni dirette del ciclo padovano hanno messo d'accordo studiosi e critici sull'appartenenza del progetto generale degli affreschi a Giotto, ma la realizzazione pittorica fu delegata ai membri della bottega.

Di nuovo a Firenze

Nel 1311 era già tornato a Firenze, ci sono anche documenti del 1314 relativi alle sue attività economiche extra pittoriche.

La presenza a Firenze è sicuramente documentata negli anni 1314, 1318, 1320, 1325, 1326 e 1327. Nel 1327, in particolare, si iscrisse all'Arte dei Medici e Speziali che, per la prima volta, accoglieva i pittori.

Prato

La *pulcra tabula* che Riccuccio del fu Puccio, facoltoso fiorentino abitante nel popolo di Santa Maria Novella, aveva già commissionato a Giotto di Bondone per la chiesa di San Domenico a Prato nel giugno del 1312, pone ineluttabilmente l'orgogliosa città toscana e le sue vicende artistiche nel corso del Trecento sotto il segno della pittura fiorentina, in misura ancora maggiore rispetto al mero dato della vicinanza geografica del capoluogo. Si ricorda che l'opera fu distrutta forse nell'incendio della grande chiesa pratese del 12 settembre 1647[12].

Secondo viaggio a Roma

Mosaico della Navicella degli Apostoli

Nel 1313, in una lettera, incaricò Benedetto di Pace di recuperare le masserizie presso la proprietaria della casa affittata a Roma; il documento è la testimonianza del terzo soggiorno romano, avvenuto entro l'anno in cui eseguì il *Mosaico della Navicella degli Apostoli* per il portico dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano su commissione del Cardinale Jacopo Caetani degli Stefaneschi, arciprete e benefattore della Basilica oltre che Diacono di San Giorgio al Velabro, che lo pagò ben duecento fiorini e, per l'occasione, compose dei versi da inserire nel mosaico.

La lunetta della *Navicella* doveva fare parte di un ciclo musivo più ampio. La lunetta venne ampiamente rifatta e oggi parrebbe originale dell'epoca di Giotto solo un angelo.

Una copia fu disegnata da due artisti del Quattrocento, Pisanello e Parri Spinelli, e si trova al Metropolitan Museum of Art di New York. Due tondi con i volti di angeli, facenti parte del ciclo, sono conservati rispettivamente: alla chiesa di San Pietro Ispano di Boville Ernica (Frosinone) e nelle Grotte Vaticane.

Dai disegni, fatti prima della sua distruzione, si può ricostruire la composizione: raffigurava la barca degli apostoli in piena tempesta, sulla destra Pietro salvato da Cristo mentre a sinistra si vedeva una città turrita. Il soggetto era ispirato da opere tardoantiche e paleocristiane, che Giotto aveva avuto sicuramente occasione di vedere a Roma, alimentando un rapporto di dialogo continuo col mondo classico.

I due tondi sono realizzati con una tecnica identica a quella delle botteghe romane della fine del Duecento e, probabilmente, sono opera di maestranze locali che eseguirono i cartoni dell'artista fiorentino il cui stile è riconoscibile dalla solidità del modellato dall'aspetto monumentale delle figure.

La *Madonna di Ognissanti* e altre opere fiorentine

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Maestà di Ognissanti****.*

Roma fu una parentesi in un periodo nel quale Giotto risiedette soprattutto a Firenze. In questo periodo dipinse le opere della sua maturità artistica come la *Maestà di Ognissanti*, la *Dormitio Virginis* della Gemäldegalerie di Berlino, il *Crocifisso di Ognissanti*.

Maestà degli Uffizi (*Madonna di Ognissanti*)

Nella *Dormitio Virginis* riuscì ad innovare un tema ed una composizione antica grazie alla disposizione dei personaggi nello spazio. Il Crocifisso di Ognissanti, ancora *in loco*, fu dipinto per gli Umiliati ed è simile alle analoghe figure di Assisi tanto che si è pensato al cosiddetto Parente di Giotto.

La Maestà della Galleria degli Uffizi va confrontata con due celebri precedenti di Cimabue e Duccio di Buoninsegna, nella stessa sala del Museo, per comprenderne la modernità di linguaggio. Il trono di gusto gotico in cui si inserisce la figura possente e monumentale di Maria è disegnato con una prospettiva centrale, la Vergine è accerchiata da una schiera di Angeli e da quattro santi che si stagliano evidenziandosi plasticamente dal fondo oro.

Dormitio Virginis (dettaglio)

Gli affreschi di Santa Croce

Nel 1318, secondo quanto attesta Ghiberti, cominciò a dipingere quattro cappelle ed altrettanti polittici per quattro diverse famiglie fiorentine nella chiesa dei francescani di Santa Croce: la Cappella Bardi (*Vita di San Francesco*), la Cappella Peruzzi (*Vita di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista* più il polittico con Taddeo Gaddi), e le perdute Cappelle Giugni (*Storie degli Apostoli*) e Tosinghi Spinelli (*Storie della Vergine*) di cui rimane l'*Assunta* del Maestro di Figline. Di queste cappelle tre erano situate nella zona alla destra della cappella centrale e una in quella alla sinistra: restano solo le prime due a destra: le Cappelle Bardi e Peruzzi.

La Cappella Peruzzi

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Cappella Peruzzi****.*

Assunzione di san Giovanni Evangelista, Cappella Peruzzi

La Cappella Peruzzi, con gli affreschi della *Vita di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista*, ebbe una grande considerazione anche nel Rinascimento; lo stato di conservazione attuale è fortemente compromesso da diversi fattori succedutisi nel tempo, ma non impedisce di vedere la qualità delle figure rese plasticamente da un attento uso del chiaroscuro e caratterizzate dallo studio approfondito dei problemi di resa e rappresentazione spaziale.

I brani più suggestivi sono le stupende architetture degli edifici contemporanei dilatati in prospettiva che continuano, anche, oltre le cornici delle scene fornendo un'istantanea dello stile urbanistico del tempo di Giotto. All'interno di queste quinte prospettiche, si sviluppano le storie sacre composte in maniera calibrata nel numero e nel movimento dei personaggi. Le architetture sono inoltre disposte in maniera più espressiva, con vivi spigoli che forzano alcune caratteristiche delle scene.

Si nota un'evoluzione dello stile di Giotto, con panneggi ampi e debordanti come mai visto prima che esaltano la monumentalità delle figure.

La sapienza compositiva di Giotto divenne motivo di ispirazione per artisti successivi come ad esempio Masaccio per gli affreschi della Cappella Brancacci nella Chiesa del Carmine (che copiò per esempio i vecchioni nella scena della *Resurrezione di Drusiana*) e Michelangelo ben due secoli dopo, che ne copiò varie figure.

Dalla stessa cappella proviene il *Polittico Peruzzi* che fu smembrato e disperso in diverse collezioni fino al ricongiungimento nell'attuale collocazione presso il Museo d'arte della Carolina del Nord di Raleigh che rappresenta la *Madonna con figure di Santi tra cui i due Giovanni e San Francesco*, lo stile figurativo è simile a quello della cappella anche se i santi sono inseriti in un contesto neutro e non ricco di elementi decorativi ma, comunque, molto saldi nella loro volumetria.

La Cappella Bardi

> 🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Cappella Bardi (Santa Croce)***.

Completata la Cappella Peruzzi attese probabilmente ad altri lavori a Firenze, in massima parte perduti, come l'affresco della cappella maggiore della Badia Fiorentina, di cui restano alcuni frammenti, come la *Testa di pastore* alla Galleria dell'Accademia.

Cappella Bardi, *Esequie di San Francesco*

L'altra Cappella di Santa Croce è la Bardi che narra episodi della *Vita di San Francesco* e figure di *Santi francescani*. Fu recuperata nel 1852 dopo uno scialbo operato nel Settecento ed è interessante notare le differenze stilistiche con l'analogo ciclo assisiano di più di 20 anni prima, a fronte di un'iconografia sostanzialmente identica.

Giotto preferì dare maggiore importanza alla figura umana, accentuandone i valori espressivi, probabilmente, per assecondare la svolta in senso pauperistico dei Conventuali operata in quegli anni. Il santo appare insolitamente imberbe in tutte le storie.

Le composizioni sono molto semplificate (c'è chi parla di "stasi inventiva" del maestro), ed è la disposizione delle figure a dare il senso della profondità spaziale come nel caso delle *Esequie di San Francesco*. Più notevole è però la resa delle emozioni con gesti eloquenti, come quelli dei confratelli che si disperano davanti alla salma distesa, con gesti ed espressioni incredibilmente realistici.

Il *Polittico Baroncelli*

Sull'altare della Cappella Baroncelli (poi affrescata da Taddeo Gaddi) è situato il Polittico databile al 1328, mancante della cuspide che si trova nella Timken Art Gallery di San Diego (California), mentre la cornice originale è stata sostituita da una quattrocentesca. Il soggetto rappresentato è l'*Incoronazione della Vergine* attorniata da un'affollata *Gloria di Angeli e Santi*.

Il *Polittico Baroncelli*

Nonostante la firma ("*Opus Magistri Jocti*"), il ricorso agli aiuti per l'esecuzione è ampio e c'è un accentuato gusto scenografico e cromatico, creato da un'infinità di tinte finissime. La profondità è invece minore, visto che lo spazio è riempito di figure, che sono varie sia per le tipologie dei volti che per le espressioni.

Opere incerte, riferibili a questo periodo

Di questo periodo sono conservate molte altre tavole giottesche, spesso parti di polittici smembrati, nei quali si presenta sempre il problema dell'autografia che non è mai sicura.

Una delle più dibattute in questo senso è la *Croce dipinta* di San Felice di Piazza. Il *Polittico di Santa Reparata* è attribuito al Maestro con la collaborazione del Parente di Giotto, il *Santo Stefano* della Collezione Horne di Firenze è probabilmente opera autografa e viene associata come resto di un'unica opera a due frammenti: il *San Giovanni Evangelista e il San Lorenzo* entrambi del Museo Jacquemart-André di Chaalis (Francia) e la bellissima *Madonna col Bambino* della National Gallery di Washington.

Santo Stefano, Museo Horne

Madonna col Bambino, National Gallery di Washington

La *Crocifissione*, Alte Pinakothek di Monaco di Baviera

In vari musei sono sparse anche tavolette di piccole dimensioni: la *Natività e Adorazione dei Magi* del Metropolitan Museum of Art di New York (simile alle scene di Assisi e Padova), la *Presentazione di Gesù al Tempio* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), l'*Ultima Cena, Crocifissione e Discesa al Limbo* della Alte Pinakothek, la *Deposizione* della Collezione Berenson a Firenze e la *Pentecoste* (National Gallery di Londra), che secondo lo storico Ferdinando Bologna faceva parte di un polittico ricordato dal Vasari a Sansepolcro.

Il *Polittico Stefaneschi*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Polittico Stefaneschi***.

Il 1320 è l'anno del *Polittico Stefaneschi* (Musei Vaticani), commissionato per l'altare maggiore della Basilica di San Pietro dal cardinale Jacopo Stefaneschi, che incaricò Giotto anche di decorare la tribuna dell'abside di San Pietro con un ciclo di affreschi perduto nel rifacimento del XVI secolo.

Il polittico venne ideato dal maestro, ma dipinto insieme agli aiuti, ed è caratterizzato da una grande varietà cromatica a scopo decorativo; l'importanza del luogo a cui era destinata imponeva l'uso del fondo oro dal quale le figure monumentali si stagliano con grande sicurezza. Dipinto su entrambi i lati rappresenta sul

verso il *Cristo in trono con i martiri di San Pietro e di San Paolo* (simboli della Chiesa stessa), sul recto *San Pietro in Trono*, negli scomparti e nelle predelle la *Vergine col bambino in Trono* con diverse figure di *Santi e Apostoli*.

Trittico Stefaneschi, recto

Secondo Vasari, Giotto sarebbe rimasto a Roma sei anni, eseguendo poi anche commissioni in molte altre città italiane, fino alle sede Papale di Avignone. Il biografo aretino citò anche opere non giottesche, ma comunque descrisse un pittore moderno, impegnato su diversi fronti e circondato da molti aiuti.

In seguito tornò a Firenze, dove affrescò la già menzionata Cappella Bardi. Poco prima della sua partenza da Firenze nel 1327, l'artista si iscrisse per la prima volta all'Arte dei Medici e Speziali insieme agli allievi più fedeli Bernardo Daddi e Taddeo Gaddi che lo seguirono nelle ultime imprese.

Napoli

Nel 1328, dopo aver terminato il Polittico Baroncelli, venne chiamato dal re Roberto d'Angiò a Napoli e vi rimase fino al 1333, insieme alla nutrita bottega. Il Re lo nominò "famigliare" e "primo pittore di corte e nostro fedele" (20 gennaio 1330[13]), a testimoniare l'enorme considerazione che Giotto aveva ormai raggiunto. Gli assegnò anche uno stipendio annuo.

La sua opera è molto ben documentata (ne rimane il contratto, utilissimo per conoscere come era strutturato il lavoro nella sua bottega), ma a Napoli rimane oggi molto poco dei suoi lavori: un frammento di affresco raffigurante la *Lamentazione sul Cristo Morto* in Santa Chiara e le figure di *Uomini Illustri* dipinte negli strombi delle finestre della Cappella di Santa Barbara in Castelnuovo, che per disomogeneità stilistiche sono attribuibili ai suoi allievi.

Molti di questi divennero affermati maestri a loro volta diffondendo e rinnovando il suo stile nei decenni successivi (Parente di Giotto, Maso di Banco, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi).

La sua presenza a Napoli fu importante per la formazione dei pittori locali, come il Maestro di Giovanni Barrile, Roberto d'Oderisio e Pietro Orimina.

A Firenze, intanto, agiva come procuratore del padre il figlio Francesco, che venne immatricolato nel 1341 nell'Arte dei Medici e Speziali.

Bologna

Dopo il 1333 si recò a Bologna, dove rimane il Polittico firmato proveniente dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli, su fondo oro, con lo scomparto centrale raffigurante la *Madonna in trono e santi*, tutte figure solide, come consuetudine in questa fase ultima della sua attività, dai panneggi fortemente chiaroscurati, dai colori brillanti e con un linguaggio che lo avvicina alla cultura figurativa padana come nella figura di Michele Arcangelo che ricorda gli angeli di Guariento.

Non resta traccia, invece, della presunta decorazione della Rocca di Galliera del legato pontificio Bertrando del Poggetto, ripetutamente distrutta dai bolognesi.

Opere tarde

Sulla scia di queste considerazioni è possibile collocare nella fase ultima della sua carriera altri pezzi erratici come: la *Crocifissione di Strasburgo* (Museo Civico) e quella della Gemäldegalerie di Berlino.

Architetto per Firenze

Trascorse gli ultimi anni lavorando anche come architetto, quasi sempre a Firenze dove è nominato il 12 aprile 1334 *Capomaestro dell'Opera di Santa Reparata* (cioè dei cantieri aperti in piazza del Duomo) e soprintendente delle opere pubbliche del Comune. Per questo incarico percepiva uno stipendio annuo di cento fiorini. Secondo Giovanni Villani cominciò il 18 luglio dello stesso anno il lavoro di fondazione del Campanile del Duomo che diresse fino alla costruzione dell'ordine inferiore con i bassorilievi.

Campanile di Giotto (Firenze)

Milano

Prima del 1337, data della morte, andò a Milano presso Azzone Visconti, ma le opere di questa fase sono tutte scomparse. Rimase però traccia della sua presenza soprattutto nell'influenza esercitata sui pittori lombardi del Trecento, come la *Crocifissione* della chiesa di San Gottardo in Corte.

La morte a Firenze

L'ultima opera fiorentina terminata dagli aiuti è la Cappella del Podestà nel palazzo del Bargello, dove è presente un ciclo di affreschi, oggi in cattivo stato di conservazione (anche per errati restauri ottocenteschi), che raffigura *Storie della Maddalena* ed *Il Giudizio Universale*. In questo ciclo è famoso il più antico ritratto di Dante Alighieri, dipinto senza il tradizionale naso aquilino.

Morì l'8 gennaio 1337 (il Villani riporta la data della morte avvenuta alla fine del 1336 secondo il calendario fiorentino) e venne sepolto in Santa Reparata con una cerimonia solenne a spese del Comune.

L'importanza artistica

Giotto divenne già in vita un artista simbolo, un vero e proprio mito culturale, detentore di una considerazione che non mutò, anzi crebbe nei secoli successivi.

Giovanni Villani scrisse: "Il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale".

Per Cennino Cennini: "Rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno" alludendo al superamento degli schemi bizantini e all'apertura verso una rappresentazione che introduceva il senso dello spazio, del volume e del colore anticipando i valori dell'età dell'Umanesimo.

Maestà di Ognissanti

Berenson considera evidente la figura di Giotto come anticipatore del Rinascimento[14]. Secondo questa visione egli per primo riveste di una corporeità realistica la rappresentazione pittorica delle figure umane andando oltre lo ieratismo bizantino e mostrando i sentimenti realisticamente espressi negli atteggiamenti e nei lineamenti del volto. Inoltre egli introduce (o reintroduce dopo la pittura greco-romana) lo spazio in pittura servendosi di una prospettiva non ancora evoluta ma efficace. Le architetture dipinte da Giotto assumono un valore realistico come concreti spazi abitabili e non più simbolici come erano con Cimabue. I personaggi dei suoi dipinti sono connotati psicologicamente e segnano i primi tentativi di una laicizzazione della pittura. Tutti questi temi, ripresi e sviluppati da Masaccio negli affreschi della Cappella Brancacci, apriranno così le porte al Rinascimento vero e proprio.

Profittevoli in particolare furono per Giotto i soggiorni a Roma, che gli offrirono la possibilità di un confronto con la classicità, ma anche con artisti come lo scultore Arnolfo di Cambio e i pittori della scuola locale: Pietro Cavallini, Jacopo Torriti e Filippo Rusuti, animati dallo stesso spirito di innovazione e sperimentazione che avevano messo in atto lavorando nei cantieri delle grandi Basiliche inaugurati da Niccolò III e da Niccolò IV.

Mentre il sistema di Dante Alighieri ha una struttura dottrinale modellata sul pensiero di San Tommaso d'Aquino, il sistema di Giotto ha una struttura etica che ha la sua fonte in San Francesco d'Assisi. Il linguaggio giottesco è gotico ed elimina dalla cultura gotica europea quanto di bizantino era rimasto. Per Giotto il fatto storico è quello che attua e rivela un disegno divino e il suo modo di pensare *storico* è un modo antico e cristiano: per Giotto l'antico è esperienza storica da investire nel presente. La *naturalezza*, cifra caratteristica dell'artista, è recuperata dall'antico attraverso il processo intellettuale del pensiero storico.[15]

Suo allievo fu Giottino, figlio adottivo di Giotto. Il padre biologico di Giottino sembra essere Stefano Tolomelli, per questo secondo le fonti Giottino si sarebbe firmato come Giottino di Stefano. Rimangono a tutt'oggi dubbie le fonti che insinuerebbero che Giotto avrebbe ripudiato uno dei suoi figli in favore di Giottino, più abile e capace nel disegno.

Giotto architetto

Il Vasari, nell'intestazione del libro dedicato a Giotto nelle *Vite*, lo indicò come "pittore, scultore et architetto", accennando a vari progetti di edifici. Sebbene tale notizia trovi conferma anche nelle fonti trecentesche, è solo dal 1963 che si tentò di sistemare criticamente tale aspetto, grazie ai contributi di Gioseffi. Basandosi sul presupposto che le frequenti architetture dipinte nelle opere dell'artista potessero essere idee di edifici reali, si è cercato di trovare le caratteristiche stilistiche di possibili progetti architettonici di Giotto, al netto delle modifiche e delle aggiunte successive avvenute nei secoli[16].

Forse autore dell'edificio della cappella dell'Arena a Padova, forse del primitivo ponte alla Carraia a Firenze e della perduta Fortezza Augusta a Lucca, il progetto che più è legato, anche nel nome, a Giotto è il campanile di Santa Maria del Fiore. Già riferito all'autore dall'anonimo commentatore fiorentino della Commedia (1395-1400 circa), è citato poi nel *Centiloquio* di Antonio Pucci, che gli attribuisce anche i primi rilievi decorativi, dal Ghiberti e da altri, che parlano della sua ideazione e della conduzione del cantiere fino al primo ordine. Una pergamena nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena conserva uno

schema del campanile che alcuni ritengono legato al progetto originario di Giotto, ipotesi però controversa e non accettata da tutti gli studiosi. Le idee di Giotto si baserebbero sull'esempio di Arnolfo di Cambio e sarebbero improntate a un'audacia sul piano statico che tende a ridurre lo spessore delle parti portanti[16].

Ragghianti attribuì a Giotto il disegno dei primi rilievi di Andrea Pisano e altri, tra cui la *Creazione di Adamo* e *di Eva*, il *Lavoro dei progenitori*, la *Caccia*, la *Musica* e la *Vendemmia*. In base a una nota di Vasari è stato attribuito a Giotto anche il disegno del monumento e dei rilievi della Tomba Tarlati nel Duomo di Arezzo[16].

I seguaci

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scuola giottesca***.

Giotto aveva completato le numerose commissioni della sua bottega utilizzando un'organizzazione del lavoro impostata secondo una logica diremmo oggi "imprenditoriale", che prevedeva il coordinamento del lavoro di numerosi collaboratori. Questo metodo, prima usato solo nei cantieri architettonici e dalle maestranze di scultori e scalpellini attivi nelle cattedrali romaniche e gotiche, fu una delle maggiori innovazioni apportate in pittura dalla sua *équipe*, e spiega anche la difficoltà di lettura e di attribuzione di molte sue opere.

Opera di un seguace: *Liberazione dell'Eretico*, Basilica superiore di Assisi, forse del Maestro della Santa Cecilia.

Vasari citò i nomi di alcuni dei più stretti aiutanti, non tutti celebri: Taddeo Gaddi, Puccio Capanna, Ottaviano da Faenza, Guglielmo da Forlì, attraverso cui, insieme con l'opera di un misterioso *Augustinus*, l'influenza di Giotto arrivò alla scuola forlivese. A questi bisogna aggiungere i molti seguaci e continuatori del suo stile che crearono delle scuole locali nelle zone dove era transitato.

Uno dei migliori allievi di Giotto: Maso di Banco, *San Silvestro che resuscita due maghi*, Cappella Bardi di Vernio, Santa Croce, Firenze.

A Firenze ed in Toscana operavano i cosiddetti "protogiotteschi" i seguaci che avevano visto all'opera Giotto nella sua città: Maso di Banco, Giottino, Bernardo Daddi, il Maestro della Santa Cecilia, il Maestro di Figline, Pacino di Buonaguida, Jacopo del Casentino, Stefano Fiorentino. Le vicende biografiche di molti di questi pittori non sono ancora state bene documentate: vita e opere di Giottino o Stefano Fiorentino sono ancora in larga parte misteriose.

In Umbria, lo stile giottesco assunse una connotazione devozionale e popolare riconoscibile nelle opere del Maestro di Santa Chiara da Montefalco, del Maestro espressionista di Santa Chiara, dello stesso Puccio Capanna e del cosiddetto Maestro colorista, un artista di grande livello.

A Rimini nacque una scuola che ebbe un breve periodo di splendore con Neri da Rimini, Giuliano Da Rimini, Giovanni da Rimini, il Maestro dell'Arengario. Tra gli autori di opere interessanti ci fu il Maestro della Cappella di San Nicola, i cui affreschi della Basilica di San Nicola da Tolentino e dell'Abbazia di Pomposa filtrarono la matrice giottesca con influenze locali e, soprattutto, bolognesi. Questa scuola emiliana-romagnola produsse dei capolavori anche nel campo della miniatura.

L'influenza di Giotto si estese, poi, anche alle scuole settentrionali come dimostra l'arte, successiva di due generazioni, di Altichiero, Guariento e Giusto de' Menabuoi. Anche a Napoli la presenza di Giotto lasciò un'impronta duratura, come si evince dalle opere di artisti quali Roberto d'Oderisio (attivo dagli anni trenta del Trecento e menzionato fino al 1382), che decorò la chiesa dell'Incoronata con affreschi di aristocratica eleganza (oggi staccati e conservati a Santa Chiara).

Non è ancora chiaro invece il rapporto tra Giotto e la scuola romana, in particolare gli studiosi non concordano se siano stati i romani (Pietro Cavallini, Jacopo Torriti, ecc.) a influenzare Giotto e i toscani o viceversa. Gli studi più recenti sembrano propendere maggiormente per la prima ipotesi. In ogni caso le attività artistiche a Roma decaddero inesorabilmente dopo il trasferimento del papato ad Avignone nel 1309.

In definitiva quindi Giotto, con i suoi numerosi viaggi, fu il creatore di uno stile "italiano" in pittura, che venne usato da Milano a Napoli, passando per varie regioni. L'influsso di Giotto è presente anche in autori di altre scuole, come la parallela scuola senese, come dimostrano le impostazioni architettoniche di alcune opere per esempio di Pietro e Ambrogio Lorenzetti. L'esperienza giottesca fu inoltre alla base della successiva rivoluzione rinascimentale fiorentina.

Elenco delle opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Opere di Giotto****.*

Intitolazioni

- A Giotto è stata intitolata una missione spaziale progettata e realizzata dall'Agenzia Spaziale Europea per lo studio ravvicinato della cometa di Halley.
- A Giotto è stato intitolato il cratere Giotto, sulla superficie di Mercurio.
- Gli è stato dedicato un asteroide, 7367 Giotto.

Influenza culturale

Nella letteratura

Giotto è protagonista di una novella del *Decameron* (la quinta della sesta giornata). Egli è citato anche nel Purgatorio dantesco (*Purgatorio - Canto undicesimo*[17]) e nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti.

Altro

Giotto è un noto marchio di matite colorate dell'azienda Fabbrica Italiana Lapis ed Affini.

Note

1. ^ Pur non essendoci pervenuta una qualche forma di documentazione che ne attesti inequivocabilmente la data di nascita, l'anno è nondimeno desumibile da una verseggiatura del poeta Antonio Pucci sulla *Cronica* di Giovanni Villani, da ritenersi a parer degli esperti piuttosto attendibile. Un'ipotesi alternativa, per quanto abbastanza minoritaria tra gli studiosi, ne colloca i natali nel 1276, assecondando la cronologia che, nella seconda metà del XVI secolo, offrì il Vasari nella sua biografia dedicata all'artista, la quale però sarebbe da ritenere inattendibile qualora si dia per assodato il fatto che Giotto era almeno ventenne attorno al 1290, quando dipinse le sue prime opere.

2. ^ *Giotto*, su *storiadellarte.com*. URL consultato il 23 febbraio 2016.
3. ^ Cesare Brandi, *Biografia*, in *Grandi Monografie- Giotto*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 139.
4. ^ Brandi, p. 309.
5. ^ «A cui si è aggiunta la proposta di Gioseffi che fosse Biagio, in seguito a un documento di Santa Maria del Fiore, in cui si parla di un *Blaxio Angeli, vocato Giotto*». Brandi, p. 139.
6. ^ Brandi, p. 139.
7. ^ studi matematico-prospettici erano tra le attività speculative che Witelo, scienziato presente a Viterbo, alla corte pontificia dopo la metà del XIII secolo, aveva appreso dalla scienza araba
8. ^ Da segnalare che comunque per la critica di matrice anglosassone, l'opera non apparterrebbe a Giotto, ma ad una anonima figura che Offner denominò "Santa Maria Novella Master" (R. Offner, Giotto non-Giotto", 1939).
9. ^ L. Bellosi, *Giotto*, ed. Scala, Milano 2004
10. ^ Padova Urbs Picta, *Padova Urbs Picta*, su *Padova Urbs Picta*. URL consultato il 15 agosto 2021.
11. ^ Treccani, *Giotto*, su *Treccani*. URL consultato il 15 agosto 2021.
12. ^ Angelo Tartuferi, *Per il Maestro di Mezzana e alcuni appunti sulla pittura del Trecento a Prato, in Studi di Storia dell'Arte*, p. 65.
13. ^ Documento Angioino n° CDVI (http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schulz1860bd4/0169?sid=5e809fae477e57c7a04a5fbe1cf58d4f)
14. ^ B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Bur 2009, cap. II.
15. ^ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, pag.3-4, ed. Sansoni, Firenze, 1978.
16. Baccheschi, cit., p. 126.
17. ^ "Credette Cimabue ne la pintura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura" (vv. 94-96).

Bibliografia

Fonti

- Riccobaldo da Ferrara, *Chronica parva Ferrariensis*; introduzione, edizione e note di Gabriele Zanella. Ferrara 1983
- Lorenzo Ghiberti, *I commentari*, a cura di Ottavio Morisani. Ricciardi, Napoli 1947
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568

Letteratura critica

- Pietro Selvatico, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova 1836.
- Giovan Battista Cavalcaselle e Joseph A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 1: *Dai primi tempi cristiani fino alla morte di Giotto* 2. ed. con aggiunta di un'appendice. Le Monnier, Firenze 1886.
- John Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, London 1900 (2ª ed. 1905).
- Joseph A. Crowe, *A history of painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century*, vol. 2: *Giotto and the giottesques*. J. Murray, London 1903.
- Friedrich Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Müller, München - Leipzig 1912.

- Osvald Sirén, *Giotto and some of his followers* (english translation by Frederic Schenck). Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1917. (rist. New York 1975).
- Igino Benvenuto Supino, *Giotto*. Firenze: Istituto di edizioni artistiche, 1920.
- Henry Thode, *Giotto*, 3a. ed. durchgesehen von W. F. Volbach, (Kunstler-Monographien; 43). Velhagen & Klasing, Bielefeld - Leipzig 1926.
- Igino Benvenuto Supino, *Giotto*, (Le vite). Le Monnier, Firenze 1927.
- *Pittura italiana del Duecento e Trecento*. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937 a cura di Giulia Sinibaldi e Giulia Brunetti. Sansoni, Firenze 1943.
- Roberto Salvini, *Giotto. Bibliografia*, Fratelli Palombi, Roma 1938
- Luigi Coletti, *I primitivi*, vol. 1 *Dall'arte benedettina a Giotto*. Istituto geografico De Agostini, Novara 1941.
- Pietro Toesca, *Giotto*, (I grandi italiani. collana di biografie; 18), Utet, Torino 1941
- Emilio Cecchi, *Giotto* (2ª ed.). (Valori plastici) Hoepli, Milano 1942 (3ª ed. 1950).
- Carlo Carrà, *Giotto*, (Biblioteca moderna Mondadori; 227-228). A. Mondadori, Milano 1951.
- Roberto Salvini, *Tutta la pittura di Giotto* (Biblioteca d'arte Rizzoli; 8-9). Rizzoli, Milano 1952. (2. ed. ampiamente rinnovata, 1962)
- Cesare Gnudi, *Giotto*, (I sommi dell'arte italiana) Martello, Milano 1958.
- Millard Meiss, *Giotto and Assisi*, University press, New York 1960.
- Roberto Longhi, *Giotto spazioso*, in "Paragone" n 31, 1958.
- Giovanni Previtali, *La fortuna dei Primitivi*, Einaudi, Torino 1964
- Decio Gioseffi, *Giotto architetto*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.
- *L'opera completa di Giotto*, apparati critici e filologici di Edi Baccheschi (Classici dell'arte; 3). Rizzoli, Milano 1966.
- Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Fabbri, Milano 1967.
- Ferdinando Bologna, *Novità su Giotto: Giotto al tempo della Cappella Peruzzi* (Saggi; 438). Einaudi, Torino 1969.
- *Giotto e i giotteschi in Assisi*. Canesi, Roma 1969.
- Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo Stil nuovo del gotico italiano*, 1969
- *Giotto e il suo tempo*: atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre - 1º ottobre 1967) De Luca, Roma 1971.
- Alastair Smart, *The Assisi problem and the art of Giotto: a study of the legend of St. Francis in the upper church of San Francesco, Assisi*. Clarendon Press, Oxford 1971.
- Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, (Saggi; 681). Einaudi, Torino 1985. ISBN 88-06-58339-5.
- Sandrina Bandera Bistoletti, *Giotto: catalogo completo dei dipinti* (I gigli dell'arte; 2) Cantini, Firenze 1989. ISBN 88-7737-050-5
- *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata*. (Gli Uffizi; 8) Centro Di, Firenze 1992. ISBN 88-7038-219-2
- Umberto M. Milizia, *Il ciclo di Giotto ad Assisi: struttura di una leggenda* (L'arco muto; 9). De Rubeis, Anzio 1994. ISBN 88-85252-18-4
- Francesca Flores D'Arcais, *Giotto,* Federico Motta Editore, Milano 1995. ISBN 88-7179-092-8 (ed. 2001)
- Giuseppe Basile, *Giotto: le storie francescane*, (I capolavori dell'arte) Electa, Milano 1996. ISBN 88-435-5678-9
- Angelo Tartuferi (a cura di), *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo mostra Firenze Galleria dell'Accademia, Firenze, Giunti, 2000 ISBN 88-09-01687-4

- Angelo Tartuferi (a cura di), *Giotto*, itinerario fiorentino e guida alla mostra tenuta a Firenze nel 2000. Giunti, Firenze 2000. ISBN 88-09-01686-6
- *Giotto: La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di Marco Ciatti e Max Seidel, Edifir, Firenze 2000. ISBN 88-7970-107-X
- Miklós Boskovits, *Giotto di Bondone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 55, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001. URL consultato il 22 giugno 2015.
- Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini, la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, (Biblioteca d'arte; 5) Skira, Milano 2002. ISBN 88-8491-056-0
- Giuseppe Basile (a cura di), *Giotto: gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, Skira, Milano 2002. ISBN 88-8491-229-6
- Massimo Medica (a cura di), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bernardo del Poggetto*, catalogo della Mostra tenuta a Bologna al Museo Civico Medievale dal 03-12-2005 al 28-03-2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2005, ISBN 88-8215-948-5
- Pierluigi Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Electa Napoli, Napoli 2006. ISBN 88-510-0386-6
- Roger Fry, *Giotto*, a cura di Laura Cavazzini; traduzione di Electra Cannata, (Miniature; 63). ed. Abscondita, Milano 2008 ISBN 978-88-8416-161-1
- Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, (Saggi; 899). Einaudi, Torino 2008. ISBN 978-88-06-18462-9
- Giuliano Pisani, *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*, Rizzoli, Milano 2008 (2011[3] ISBN 978-88-17-02722-9); Editoriale Programma 2015 ISBN 978-88-6643-353-8
- Serena Romano, *La O di Giotto*, Electa, Milano 2008. ISBN 978-88-370-5934-7
- Alessandro Tomei (a cura di), *Giotto e il Trecento: il più sovrano maestro in dipintura* catalogo della mostra tenuta a Roma nel 2009 (2 voll.). Skira, Milano 2009. ISBN 978-88-572-0117-7
- Michael Viktor Schwarz, *Giotto* (Beck'sche Reihe; 2503). Beck, München 2009. ISBN 978-3-406-58248-6
- Giuliano Pisani, *La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni*, in *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, a cura di Francesco Bottin, Padova University Press 2014, pp. 215–268. ISBN 978-88-6938-009-9
- Giuliano Pisani, *Il capolavoro di Giotto. La Cappella degli Scrovegni,* Editoriale Programma, 2015, pp. 1–176. ISBN 978-88-6643-350-7
- Giuliano Pisani, *Dante e Giotto: la Commedia degli Scrovegni*, in *Dante fra il settecentocinquantenario della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021). Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Tomo II, Salerno Editrice, Roma 2016, pp. 799–815.

Voci correlate

- Campanile di Giotto

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Giotto**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Giotto**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Giotto (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giotto_di_**

Bondone?uselang=it)

Collegamenti esterni

-
- *Giòtto di Bondone*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Pietro Toesca, *GIOTTO di Bondone*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1933.
- *Giòtto (pittore e architetto)*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (**EN**) *Giotto*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Giotto*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (**EN**) *Opere di Giotto*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Bibliografia di Giotto*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (**EN**) *Giotto*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Cappella degli Scrovegni*, su *cappelladegliscrovegni.it*.
- *Giotto Polittico Pinacoteca Nazionale di Bologna*, su *pinacotecabologna.beniculturali.it* (archiviato dall'url originale il 20 ottobre 2013).
- G. Silvestri, *A Firenze gli splendori dell'eredità di Giotto*, in *La Repubblica*, 20 giugno 2008 (archiviato dall'url originale il 7 gennaio 2010).
- *Il mosaico della navicella e i due angeli di Giotto (https://web.archive.org/web/20080405160819/http://www.anisa.it/bollettino/bollettino-17/frusone.htm)* (archiviato)
- OPD, *Opificio delle Pietre Dure: Il ritorno della Croce di Giotto nella Chiesa di Ognissanti*, su *YouTube*, 6 dicembre 2010. URL consultato il 26 maggio 2017.
- *Itinerari giotteschi - I luoghi di Giotto in Italia*, su *luoghigiottoitalia.it*. URL consultato il 7 novembre 2019 (archiviato dall'url originale il 14 aprile 2019).

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 27073355 (https://viaf.org/viaf/27073355) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2125 1587 (http://isni.org/isni/0000000121251587) · SBN CFIV023311 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV023311?core=autoriall) · BAV 495/41968 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_41968) · CERL cnp00394881 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394881) · Europeana agent/base/122441 (https://data.europeana.eu/agent/base/122441) · ULAN (**EN**) 500010766 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500010766) · LCCN (**EN**) n81071909 (http://id.loc.gov/authorities/names/n81071909) · GND (**DE**) 118539477 (https://d-nb.info/gnd/118539477) · BNE (**ES**) XX893056 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX893056) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX893056) · BNF (**FR**) cb11943568d (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11943568d) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11943568d) · J9U (**EN**, **HE**) 987007261745305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007261745305171) · NSK (**HR**) 000036974 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000036974) · NDL (**EN**, **JA**) 00440981 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00440981) · CONOR.SI (**SL**) 17042787 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/17042787) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n81071909 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n81071909)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giotto&oldid=133667211"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 25 mag 2023 alle 10:55.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Simone Martini

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Simone Martini, indicato talvolta anche come **Simone Senese** (Siena, 1284 – Avignone, luglio 1344), è stato un pittore e miniatore italiano, maestro della scuola senese e tra i maggiori e più influenti artisti del Trecento italiano, l'unico in grado di contendere lo scettro a Giotto.

La sua formazione avvenne, probabilmente, nella bottega di Duccio di Buoninsegna. Ancora giovane e sconosciuto, ricevette il prestigioso incarico di dipingere la Maestà del Palazzo Pubblico di Siena, e da allora la sua fama crebbe senza soste. Lavorò ad Assisi, Roma, Napoli, oltre che, naturalmente, nella sua città natale. Nel 1340 si trasferì ad Avignone, all'epoca sede del papato, dove morì nel 1344, lasciando una forte influenza anche nel mondo dell'arte gotica francese.

Ritratto immaginario di Simone Martini

Indice

Biografia
- Ipotesi sulla formazione
- Le prime opere
- La Maestà del Palazzo Pubblico di Siena
- Le fasi di realizzazione della Maestà
- La cappella di San Martino nella basilica inferiore di San Francesco d'Assisi
- Alla corte di Roberto d'Angiò
- Ritorno in Toscana: la produzione dei polittici
- In pianta stabile a Siena
- L'affresco di Guidoriccio da Fogliano
- L'Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita
- Il trasferimento ad Avignone: Il Polittico Orsini
- Le ultime opere ad Avignone

I seguaci di Simone Martini

Letteratura

Elenco delle opere

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Ipotesi sulla formazione

Simone Martini nacque a Siena nel 1284 circa. Nessuna fonte certa esiste sulla sua formazione, ma è consolidata l'ipotesi che essa si sia svolta nella bottega di Duccio di Buoninsegna. Tuttavia, la presenza nella pittura di Simone, già nelle sue opere più precoci giunte sino a noi, anche di elementi non ducceschi lascia presumere che il tirocinio del pittore sia stato arricchito anche da esperienze diverse. Innanzitutto, in Simone si coglie una particolare sensibilità per la resa plastica delle figure umane, sicuramente maggiore di quanto non fosse nella coeva pittura senese e in quella di Duccio in particolare, il che rende ipotizzabile un contatto, già in età giovanile, con le novità giottesche.

Possibile veicolo di tale contatto potrebbe essere stato Memmo di Filippuccio – futuro suocero di Simone – che fu attivo nel cantiere assisiate apprendendovi della rivoluzione giottesca, poi diffusa in area senese. La traccia dell'attività di Simone in San Gimignano, ove era situata la bottega di Memmo, e i futuri rapporti familiari con quest'ultimo, legittimerebbero l'ipotesi che la formazione di Simone Martini si sia completata proprio presso Memmo.

Altro elemento caratterizzante l'opera di Simone, sin dagli esordi noti, è la sua attenzione per le arti suntuarie, fiorenti nella Siena del tempo. Ne è testimonianza il diffuso utilizzo di raffinati stampini e punzoni, mediante i quali Simone arricchisce di eccezionali elementi decorativi i suoi dipinti (si pensi ai nimbi della Vergine e del Bambino della Maestà del Palazzo Pubblico). Del pari gli oggetti in oro illusionisticamente raffigurati nelle sue opere sono riprodotti con ineguagliabile maestria (si veda in questo senso il trono della Vergine della stessa Maestà, quasi un ingrandimento di alcuni bellissimi reliquiari senesi dell'epoca). Sulla base di questi elementi si è ipotizzato che il giovane Simone abbia avuto familiarità con l'arte orafa. Ipotesi che peraltro potrebbe spiegare anche un ulteriore elemento distintivo dell'opera del Martini, cioè la sua conoscenza del gusto gotico oltremontano, diffuso a Siena soprattutto nel campo dell'oreficeria, è evidente la ripresa, nelle decorazioni a smalto, di modelli stilistici transalpini, come ad esempio nell'opera di Guccio di Mannaia[1].

Le prime opere

I primi segni documentati dell'attività artistica di Simone Martini risalgono al 1305-1310 circa, quando il giovane Simone aveva circa 20-25 anni. A questa prima fase di attività sono attribuite una *Madonna col Bambino*, di cui si ignora la collocazione di origine e che è oggi esposta nella Pinacoteca Nazionale di Siena (catalogata come opera n. 583), e una *Madonna della Misericordia*, proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo a Vertine, nel Chianti, e anch'essa esposta nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Quest'ultima si ritiene prodotta in collaborazione con Memmo di Filippuccio, soprattutto nei "raccomandati" raccolti sotto il manto di Maria. A questa fase alcuni ritengono debba appartenere anche la *Croce dipinta* proveniente dal Convento delle Cappuccine a Siena e anch'esso conservato alla Pinacoteca Nazionale di Siena. Questo primo Simone Martini è molto vicino a Duccio di Buoninsegna, come è evidente dal volto, manto e postura di Maria nella *Madonna col Bambino n. 583*. Tuttavia la ricchezza di dettagli decorativi e la resa scrupolosa di dettagli anatomici denotano il talento di Simone Martini, già in questi primi anni.

Successivamente a queste prime opere, ma in un periodo ancora precedente la realizzazione della grandiosa *Maestà del Palazzo Pubblico* di Siena, si ritiene che Simone Martini abbia dipinto un affresco di cui rimane solo la testa della Madonna, ed ospitata oggi dalla Chiesa di San Lorenzo al Ponte a San Gimignano (1310 ca.), e una lacunosa *Maestà* in esposizione al Museo di Capodimonte di Napoli (1310-1312 ca.). Queste

opere, soprattutto la seconda, mostrano i segni di una transizione dal primo Simone Martini, ancora molto vicino al suo maestro Duccio di Buoninsegna, ad uno stile autonomo dell'artista già evidente nella *Maestà del Palazzo Pubblico* di Siena.

Madonna col Bambino n. 583, provenienza ignota, Pinacoteca Nazionale di Siena.

La *Madonna della Misericordia*, dalla chiesa di San Bartolomeo di Vertine (Chianti), Pinacoteca Nazionale di Siena.

Madonna in gloria (particolare di Simone Martini), Chiesa di San Lorenzo al Ponte a San Gimignano.

La Maestà del Palazzo Pubblico di Siena

La prima opera datata di Simone Martini è la *Maestà del Palazzo Pubblico di Siena*, affresco dipinto nel 1312-1315 (ritoccato nel 1321) nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico di Siena, dove si trova tutt'oggi. Si tratta di un'opera di un pittore sicuramente già maturo e affermato, fosse solo per il prestigio di una commissione pubblica così importante.

La *Maestà*, Palazzo Pubblico di Siena.

Il grande affresco (970x763 cm) è una sorta di omaggio alla *Maestà del Duomo di Siena* di Duccio di Buoninsegna, dalla quale riprende l'impostazione (Maria e il Bambino al centro seduti su un trono, teoria simmetrica di santi ai due lati con in primo piano i protettori della città), l'uso di una fonte di luce unica per la resa dei chiaroscuri, l'uso di una prospettiva diretta piuttosto che *inversa, e l'angolazione variabile con cui sono rappresentati i personaggi (da frontali ad altamente profilati), caratteristiche queste ultime che Duccio stesso aveva ripreso da Giotto*. Anche il realismo figurativo e persino le fisionomie di molti santi rimandano all'opera di Duccio.

Tuttavia in quest'opera Simone mostra di differenziarsi in maniera decisa dalla pittura a lui precedente. La Madonna è più austera, aristocraticamente distaccata e non guarda lo spettatore. Tutti i volti hanno un realismo mai visto prima, da quello di Maria a quello dei santi anziani. Le dita delle mani sono differenziate ingentilendone il tocco. Le aureole sono rese in rilievo con la novità della punzonatura (stampigliatura di motivi a rilievo tramite la pressione di "punzoni"), che rimandano all'oreficeria senese del XIV secolo, uno dei campi artistici più vicini alla cultura gotica francese dell'epoca. Il trono è reso con le caratteristiche del

gotico raggiante e anche il baldacchino da cerimonia rimanda a un gusto cortese di sapore transalpino. La gamma cromatica di Simone, affascinato dagli smalti e dalle oreficerie d'oltralpe, è più ampia e dotata di velature e passaggi più morbidi. Anche la disposizione dei santi non segue una successione paratattica come in Duccio, ma corre invece lungo delle linee diagonali parallele che convergono in profondità dando un'illusione spaziale in prospettiva di sapore giottesco. Del tutto assente è in Simone quell'horror vacui che sembra caratterizzare la Madonna duccesca: nella Maestà di palazzo pubblico ritroviamo altresì ampie porzioni di cielo azzurro. Diverso è anche il carattere delle due Maestà: eminentemente religiosa quella di Duccio, carica di significati morali e civici quella di Simone, commissionata dal governo dei Signori Nove in Siena.

Maestà del Palazzo Pubblico di Siena, particolare.

Maestà del Palazzo Pubblico di Siena, particolare.

Maestà del Palazzo Pubblico di Siena, particolare.

Le fasi di realizzazione della Maestà

La *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena è un'opera dalla complessità compositiva, tecnica e semantica incredibili. Simone Martini lavorò all'affresco in più fasi: iniziò presumibilmente nel 1312, continuò il lavoro fino a circa due terzi della superficie, salvo poi abbandonarla (molto probabilmente per recarsi ad Assisi, in cui attendeva la cappella di San Martino) per completare quindi la parte inferiore, oggi assai deteriorata a causa della tecnica adottata (principalmente pittura a secco) solo successivamente. L'opera è firmata da Simone nel giugno del 1315. È interessante notare, lungo la cornice illusionistica, il segno di ripresa del lavoro, caratterizzato dall'uso di punzoni differenti e da incongruenze nella resa dei modiglioncini, particolarmente evidenti, questi, nel lato destro.
Nel 1321 Simone è chiamato nuovamente a metter mano al proprio lavoro per la "raconciatura" di alcune porzioni d'affresco; vennero completamente rifatte in questo periodo le teste della *Madonna*, del *Bambino*, di *sant'Orsola* e *Caterina d'Alessandria* (immediatamente ai lati della Madonna), dei due angeli offerenti (in basso ai piedi del trono), dei santi *Ansano* e *Crescenzio* (il primo e terzo santo inginocchiati). In riferimento ai fatti avvenuti nel comune nel 1318 (rivolta dei carnaioli), si pose mano anche all'epigrafe immediatamente sotto il trono della Vergine, coprendo la scritta precedente, il cui messaggio venne affidato ai cartigli retti dai quattro Santi Avvocati della città.

La cappella di San Martino nella basilica inferiore di San Francesco d'Assisi

La cappella di San Martino nella Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi fu affrescata in tre fasi, su un arco di tempo che va dal 1313 al 1318 circa. Nel 1312 il cardinale Gentile Partino da Montefiore, titolare di San Martino, si recò a Siena dove ebbe occasione di incontrare Simone Martini, commissionandogli l'affrescatura della cappella di San Martino, da lui voluta e fatta costruire. Simone Martini si recò ad Assisi quando i lavori della *Maestà del Palazzo Pubblico di Siena* erano già stati iniziati, ma non terminati. Intorno

alla fine del 1314 ritornò a Siena, completò la Maestà firmandola nel giugno del 1315, e quindi tornò ad Assisi per riprendere i lavori della cappella di San Martino. Quindi interruppe di nuovo i lavori nel 1317 per recarsi a Napoli alla corte di Roberto d'Angiò (vedi sotto) e tornò infine ad Assisi per completare i lavori definitivamente nel 1318.

Investitura di San Martino (dettaglio dei musici), cappella di San Martino, basilica inferiore di san Francesco d'Assisi.

Il ciclo di affreschi descrive le *Storie di Martino, vescovo di Tours*. Sui lati delle tre vetrate sono riportati, da sinistra a destra, busti di santi cavalieri, santi vescovi e pontefici, e santi eremiti e fondatori di ordini. Sugli intradossi dell'arcone di ingresso sono riportati altri 8 santi a figura intera, questi ultimi realizzati durante l'ultima fase dei lavori, nel 1318.

Durante i lavori Simone Martini si poté confrontare con altri maestri fiorentini di scuola giottesca, Giotto compreso, allora attivi nel cantiere assisiate. Simone si aggiornò in alcuni elementi, quali la solida intelaiatura architettonica realistica e il gioco illusionistico di luci ed ombre con attenzione alle vere fonti di luce. Negli 8 santi a figura intera del 1318, gli ultimi dell'intero ciclo, è evidente anche l'acquisizione delle ricche volumetrie giottesche. Tuttavia Simone non si adeguò passivamente alla scuola fiorentina, anzi è chiara una divaricazione tra il suo modo di dipingere e quello giottesco a partire dallo stesso tema dei dipinti: non le storie di un santo popolare come san Francesco, ma un raffinato santo cavaliere, del quale Simone sottolineò alcuni aspetti cortesi della leggenda.

Per esempio nella famosa scena dell'*Investitura di san Martino*, l'azione è ambientata in un palazzo, con i musici di corte magnificamente abbigliati e con un servitore con tanto di falcone da caccia in mano. Il contesto di Simone è più fiabesco e assolutamente notevole è lo studio realistico dei costumi e delle pose; l'individuazione fisionomica nei volti (soprattutto in quelli naturalistici dei musici) non ha pari in tutta la pittura dell'epoca, Giotto compreso. Dopo la *Maestà del Palazzo Pubblico di Siena*, Simone si confermò come pittore laico, cortese, raffinato. Fu in questi anni che si concretizzò la sua capacità di ritrarre fisionomie naturali, gettando le basi per la nascita della ritrattistica. Simone Martini è uno dei maggiori rappresentanti del gotico cortese e la sua pittura aulica si richiama al mondo aristocratico-cavalleresco, mentre il realismo di Giotto si rifà alla cultura del mondo borghese-mercantile.

San Martino dona il mantello

Sogno di san Martino

Investitura di san Martino

Rinuncia alle armi di san Martino

Miracolo del bambino resuscitato

Miracolo del fuoco

Messa miracolosa

Sogno di sant'Ambrogio

Morte di san Martino

Funerali di san Martino

Consacrazione del cardinale Gentile Partino da Montefiore

Santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria

Alla corte di Roberto d'Angiò

Nel luglio 1317 Simone venne chiamato a Napoli da Roberto d'Angiò, che lo nominò cavaliere (assegnandogli una pensione annua) e gli commissionò una tavola celebrativa, *San Ludovico di Tolosa che incorona il fratello Roberto d'Angiò*, oggi conservato al Museo di Capodimonte a Napoli.

Questa opera è un'icona profana, la prima del genere in Italia, che segna un preciso tema politico del momento: proprio quell'anno Ludovico di Tolosa venne canonizzato; essendo egli stato fratello maggiore di Roberto, quindi destinato al trono di Napoli, Ludovico aveva abdicato in favore del fratello per dedicarsi a vita religiosa; ecco dunque che Roberto voleva con questo dipinto creare un manifesto politico che legittimasse il suo potere.

La pala ha anche un primato, cioè quello di essere il primo sicuro ritratto nella pittura italiana di un personaggio vivente (Roberto d'Angiò), mentre il primato assoluto spetta a una scultura, il *Ritratto di Carlo I d'Angiò* di Arnolfo di Cambio (1277).

Nella predella Simone dipinse cinque storie con ambientazioni in una prospettiva intuitiva di matrice giottesca, calcolata approssimativamente secondo il punto di vista di un osservatore che si ponga davanti in posizione centrale. Nei volti espressivi delle scene della predella, carichi di più intensità drammatica rispetto ad Assisi, troviamo un ulteriore avvicinamento al linguaggio giottesco.

Dopo la realizzazione di questa pala Simone tornò ad Assisi per terminare gli affreschi della Cappella di san Martino, in particolare dei santi a figura intera nell'intradosso dell'arcone centrale. Fu così che sostituì alcuni dei santi precedentemente dipinti o abbozzati con santi celebrati dagli Angiò, quali lo stesso *san Ludovico di Tolosa*, ma anche *San Luigi di Francia*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*. Qui realizzò anche un affresco nel transetto destro della stessa basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, raffigurante *San Francesco, san Ludovico di Tolosa, sant'Elisabetta d'Ungheria, la beata Agnese di Boemia? e sant'Enrico d'Ungheria*, tutti santi celebrati dalla casata degli Angiò. Un altro affresco nello stesso transetto destro e raffigurante la *Madonna col Bambino e santi*, da alcuni attribuito a Simone Martini, è invece di un pittore minore della sua cerchia.

San Ludovico di Tolosa che incorona il fratello Roberto d'Angiò, tempera su tavola, 138x200 cm, dalla Basilica di san Lorenzo Maggiore, Napoli, Museo di Capodimonte, Napoli.

Ritorno in Toscana: la produzione dei polittici

Tornato in Toscana intorno al 1318, Simone Martini iniziò una lunga stagione in cui la sua principale produzione fu quella dei polittici. Ne dipinse almeno sei prima di tornare in pianta stabile a Siena nel 1325. Il primo polittico fu quello per la chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano (Siena). Oggi il polittico è disperso in tre diversi musei, essendo lo scomparto centrale con la *Madonna e il bambino* conservato presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia in Germania, tre pannelli con Santi al Fitzwilliam Museum di Cambridge (UK) e il quinto con *Santa Caterina* in una collezione privata fiorentina. Il polittico fu eseguito intorno al 1318-1319 anche se per molti la data corretta è antecedente, prima del ritorno definitivo in Toscana (1316 ca.).

Simone Martini si recò quindi a Pisa dove dipinse un bellissimo polittico a sette scomparti, predella, fascia superiore e cuspidi per il convento domenicano di Santa Caterina d'Alessandria a Pisa. Il polittico fu terminato nel 1320 ed è oggi conservato nel Museo nazionale di San Matteo, sempre a Pisa.

Simone Martini eseguì quindi, tra il 1320 e il 1324 circa, almeno tre polittici per chiese di Orvieto. Il primo fu quello per la chiesa di Santa Maria dei Servi, di cui rimangono cinque dei sette pannelli, tutti in esposizione all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston. Fu quindi la volta di un polittico per la chiesa di san Francesco, di cui oggi rimangono solo lo scomparto centrale con la *Madonna e il Bambino* (Museo dell'opera del duomo di Orvieto) e una Santa Caterina alla National Gallery of Canada ad Ottawa. Molto bello è il polittico per la chiesa di San Domenico, composto probabilmente dopo la canonizzazione di san Tommaso d'Aquino, avvenuta nel 1323. Oggi tutti e cinque dei sette pannelli sopravvissuti si trovano al Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto.

I tre polittici orvietani e i due precedenti di san Gimignano e Pisa mostrano lo stile maturo di Simone Martini, con una resa della volumetria e dei chiaroscuri decisamente influenzata da Giotto ed una resa figurativa cortese, gentile, aristocratica, propria di quest'artista. Le figure sono posate e delicate, persino nel tocco delle loro mani. i volti sono gentili e resi con una delicatezza pittorica e capacità che li rende assai naturali. Il tutto impreziosito da un'ornamentazione di sapore gotico.

Tre scomparti del Polittico per la chiesa di Sant'Agostino a san Gimignano. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Regno Unito.

Polittico per il convento domenicano di Santa Caterina a Pisa. Museo nazionale di San Matteo a Pisa.

Polittico per il convento di Santa Maria dei Servi a Orvieto. Isabella Gardner Stewart Museum, Boston, Stati Uniti d'America.

Polittico per il convento di San Domenico a Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto.

A questo periodo risale anche una *Madonna col Bambino* proveniente dalla Pieve di San Giovanni Battista a Lucignano d'Arbia ed oggi in deposito alla Pinacoteca Nazionale di Siena, unico frammento di un supposto polittico. Invece, la tavola con la *Madonna e il Bambino* proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maddalena di Castiglione d'Orcia ed esposta oggi al Museo Civico e di Arte Sacra di Montalcino, tradizionalmente attribuita a Simone Martini, è attualmente ritenuta opera di bottega.

Agli anni in cui l'artista operò soprattutto a Orvieto (1320-1324), risale anche una piccola tavola di devozione privata raffigurante *San Giovanni Evangelista dolente*, firmata e datata da Simone Martini nel 1320 ed oggi esposta al Barber Institute of Fine Arts di Birmingham, la *raconciatura* della Maestà del Palazzo Pubblico di Siena (1321) e un Crocifisso di ignota provenienza appeso oggi alla parete della Chiesa di Santa Maria al Prato di San Casciano in Val di Pesa. Alcuni critici vedono in quest'ultima opera il crocifisso richiesto all'artista, secondo la documentazione scritta, per il Palazzo Pubblico di Siena nel 1321-1322.

Madonna col bambino (scomparto di polittico) dalla Pieve di S. Giovanni Batt. di Lucignano d'Arbia. Pinacoteca Nazionale di Siena

Crocifisso, dal Palazzo Pubblico di Siena (?), chiesa di S. Maria al Prato a San Casciano in val di Pesa

In pianta stabile a Siena

Nel 1325 Simone Martini si era stabilito di nuovo a Siena e quello stesso anno sposò Giovanna Memmi, figlia del pittore Memmo di Filippuccio e sorella di due validi allievi e collaboratori di Simone, ovvero Federico e Lippo Memmi. Un documento del 1326 parla di un pagamento fatto a favore di Simone Martini per un polittico da "tenere" nel Palazzo del Capitano del Popolo di Siena. Secondo ricostruzioni recenti e in seguito al ritrovamento di ulteriori documenti scritti, l'opera in questione potrebbe essere un polittico portatile che soggiornò a lungo anche nel Palazzo Pubblico di Siena e per un breve periodo anche nel palazzo del Podestà, un polittico oggi disperso in vari musei e recante la *Madonna col Bambino tra i santi Ansano, Pietro* (a sinistra), *Andrea e Luca Evangelista* (a destra). I cinque scomparti si trovano oggi al Museo Thyssen-Bornemiza di Madrid (*San Pietro*), al J.P. Getty Museum di Los Angeles (*San Luca*) e al Metropolitan Museum of Art di New York (gli altri tre).

In un periodo imprecisato tra il 1324 e il 1329 Simone Martini realizzò anche la Pala d'altare raffigurante il *Beato Agostino Novello e quattro suoi miracoli*. La pala fu portata a compimento per l'altare laterale dedicato al Santo nella chiesa di Sant'Agostino, a Siena. Oggi si trova nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Degna di nota è anche la tavola raffigurante San Ladislao d'Altomonte (1325-1330), di provenienza ignota e visibile oggi al Museo civico di Santa Maria della Consolazione di Altomonte (Cosenza).

In queste opere Simone Martini mantiene la delicatezza pittorica e la grazia e raffinatezza figurativa del periodo orvietano, affinando ulteriormente il naturalismo dei personaggi, come è evidente nelle figure del bambino e di San Luca Evangelista (prima opera), in quella del Beato Agostino Novello (seconda opera) e di San Ladislao (terza opera). Nelle scene dei quattro miracoli della seconda opera si può vedere anche il raggiungimento di una resa prospettica e volumetrica e di una capacità narrativa e resa drammatica delle scene e delle figure che evidenziano l'ulteriore progresso in direzione giottesca.

Beato Agostino Novello e quattro suoi miracoli, dalla chiesa di Sant'Agostino (Siena), Pinacoteca Nazionale di Siena

Dettaglio, il *Salvataggio di un fanciullo*

Dettaglio, *Miracolo del bambino caduto dalla culla*

L'affresco di Guidoriccio da Fogliano

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi***.

Nel 1330 Simone tornò a lavorare al Palazzo Pubblico di Siena, affrescando nella *sala del Mappamondo*, sul lato opposto della *Maestà* di circa quindici anni prima, lo straordinario *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi*, per celebrare la presa dei castelli Sassoforte e Montemassi da parte del condottiero assoldato dai senesi. In questa famosa opera in cui si mescolano un'ambientazione fiabesca con un acuto senso della realtà, il condottiero è una metafora della potenza senese, non un ritratto realistico, e il paesaggio circostante ha un valore simbolico, con elementi tipici della guerra (steccati, accampamenti militari, castelli), senza alcuna figura umana. La doppia valenza simbolica e di celebrazione individuale richiama alla pala di San Ludovico ed è un elemento che sembrerebbe suffragare l'autografia dell'opera a Simone Martini.

Esiste, nelle cronache senesi, un documento scritto che testimonia l'incarico a Simone Martini, da parte del Governo della città, di realizzare quest'opera. Secondo la documentazione scritta Simone fu anche incaricato, l'anno successivo, di rappresentare la conquista dei borghi di Castel del Piano e Arcidosso, e dopo la scoperta di un nuovo affresco nel 1980 si è aperta una controversia artistica sull'autenticità della tradizionale rappresentazione del Guidoriccio e sulla individuazione dei castelli conquistati, controversia conclusasi grazie ad Enzo Carli che riconobbe nella struttura alle spalle del Guidoriccio il battifolle, una struttura solo parzialmente in muratura, che venne costruita per l'assedio proprio di Montemassi.

Questo affresco continua a costituire oggi motivo di aspra polemica critica e storiografica, dopo che il ritrovamento del 1980, avvenuto nel sottostante intonaco, che pare rappresentare un'altra opera di alta qualità ugualmente attribuibile a Simone, ma di datazione successiva al 1330, ha creato non pochi problemi di datazione e attribuzione del soprastante Guidoriccio da Fogliano. Nel 2010 un antiquario palermitano è entrato in possesso di cinque pergamene, fino a quella data nascoste nella copertina di un libro, raffiguranti bozzetti dell'affresco del Guidoriccio. Le pergamene sono firmate da Francesco e Domenico d'Andrea e risalirebbero al 1440 circa. È quindi probabile che l'opera in questione sia un rifacimento quattrocentesco di un originale perduto di Simone Martini.

Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi, affresco 968x340 cm, Sala del Consiglio, Palazzo Pubblico di Siena

L'Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita

Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita, proveniente dal Duomo di Siena, Galleria degli Uffizi di Firenze, 305x265 cm.

L'ultima opera del periodo senese di Simone Martini è un vero e proprio capolavoro, la raffinatissima ed enigmatica *Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita*, eseguita assieme al cognato Lippo Memmi nel 1333 per uno dei quattro altari della crociera del Duomo di Siena. La tavola, firmata e datata dai due autori, è oggi visibile agli Uffizi di Firenze.

È questa una delle opere più vicine al gotico transalpino e alle sue raffinatezze che l'Italia abbia conosciuto. L'immagine si svolge tutta in un raffinato gioco di linee sinuose in superficie (nonostante il suggerimento spaziale affidato al trono disposto obliquamente). La Vergine si ritrae chiudendosi il manto, in una posa che è in bilico tra paurosa castità e altera ritrosia. L'angelo ha un movimento slanciato, concentrato sul messaggio che sta consegnando alla Vergine. Al di là della bellezza dell'introspezione psicologica dei due personaggi, la tavola è impreziosita da particolari di rara bellezza, come il vaso dorato e i gigli che invadono il centro della scena, i ramoscelli di olivo tenuti in mano dall'angelo e sulla sua testa, la fantasia a quadri scozzesi del manto svolazzante dell'angelo, le penne di pavone sulle sue ali, il rovello gotico del manto dell'angelo e del bordo dorato di quello della Vergine. Lo spazio non è sviluppato in profondità come nel precedente tavola raffigurante i miracoli del Beato Agostino Novello, ma è come compresso nella terza dimensione, uno spazio alluso che è un nuovo elemento del linguaggio di quest'artista che svilupperà in maniera ancora più marcata nelle opere successive.

Un'opera del genere non ha modelli coevi in Italia, ma va semmai confrontata con i manoscritti miniati per la corte francese o con le pitture più fantasiose prodotte in Germania o in Inghilterra. Questa "maniera" nordeuropea spianò la strada per l'arruolamento di Simone nell'*entourage* dei pittori italiani alla corte papale

di Avignone, dove erano presenti altri italiani, ma nessun fiorentino, in quanto la classica monumentalità di scuola giottesca non trovava consensi nella gotica società francese. E infatti pochi anni dopo, tra il 1335 e il 1336, Simone lasciò la natia Siena alla volta della corte papale di Avignone.

Il trasferimento ad Avignone: Il Polittico Orsini

Poco dopo aver eseguito quest'opera infatti, tra il 1335 e il 1336, Simone partì per Avignone, alla corte di Benedetto XII. Una delle prime opere del periodo avignonese fu il *Polittico Orsini* (detto anche *Polittichetto Orsini*), anche se rimangono dubbi sul fatto che si tratti piuttosto di una delle ultime opere del periodo senese, realizzata dopo l'Annunciazione del 1333. Il Polittico Portatile Orsini è un oggetto di devozione privata commissionato da un membro della famiglia Orsini (con ogni probabilità il Cardinale Napoleone Orsini, che infatti si trovava ad Avignone in quegli anni). Consta di otto pannelli. Due recano lo stemma della famiglia Orsini, altri due recano *Gabriele Arcangelo Annunciante* e la *Vergine Annunciata*, mentre gli altri quattro raffigurano scene della *Passione di Cristo*, esattamente il *Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione dalla Croce* e la *Sepoltura*. I pannelli si trovano oggi dispersi in tre diversi musei.

Le scene si articolano su uno spazio compresso in profondità, che si sviluppa in verticale ancor più che nella precedente Annunciazione del 1333 e comunque meno che nel successivo Frontespizio del Commento di Servio a Virgilio del 1338. Rispetto alle opere precedenti le figure si fanno più esili, le scene affollate, i volti più inquieti. Le scene sono dense di personaggi differenziati nelle pose, nei gesti, nelle emozioni e nei tratti somatici. Notevole è l'introspezione psicologica e l'esternazione delle emozioni.

Agli stessi anni risale anche una piccola tavola ad uso privato raffigurante la *Crocifissione* ed esposta oggi al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts)

Il Polittico Portatile Orsini. *Angelo Annunciante*. Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Il Polittico Portatile Orsini. *Vergine Annunciata*. Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Il Polittico Portatile Orsini. *Andata al Calvario*. Parigi, Museo del Louvre.

Il Polittico Portatile Orsini. *Deposizione dalla Croce*. Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Le ultime opere ad Avignone

Ad Avignone Simone Martini eseguì anche degli affreschi per la cattedrale di *Notre-Dame des Doms* di Avignone, su commissione del cardinale Jacopo Stefaneschi. Di questi rimangono gli affreschi staccati di due lunette di portali e le corrispondenti sinopie, raffiguranti rispettivamente *Cristo Benedicente tra Angeli* e *la Madonna dell'Umiltà tra Angeli e il Cardinale Stefaneschi*. Tali opere, risalenti al 1336-1340 circa, si trovano oggi al Palazzo dei Papi di Avignone. Tra questi affreschi c'era anche quello di *San Giorgio e il Drago*, oggi perduto, ma che viene descritto dalle fonti come splendido.

Ad Avignone Simone conobbe il poeta Francesco Petrarca. Leggenda vuole che proprio il Martini abbia ritratto Laura, come celebrano i versi dei sonetti LXXVII e LXXVIII del Petrarca stesso. L'opera è oggi perduta (alcuni pensano comunque che i versi si possano riferire invece a Simone da Cremona, miniatore attivo a Napoli dal 1335 circa, ma è più probabile l'ipotesi del Martini):

> «Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
> Onde questa gentil donna si parte;
> Ivi la vide e la ritrasse in carte,
> Per far fede quaggiù del suo bel viso»
>
> (*Il Canzoniere, Per mirar Policleto a prova fiso*)

> «Quando giunse a Simon l'alto concetto
> ch'a mio nome gli pose in man lo stile»
>
> (*Il Canzoniere, Quando giunse a Simon l'alto concetto*)

Frontespizio del *"Commento di Servio a Virgilio"*, 1338, miniatura, Ms. S.P. 10/27, 20x29,5 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

Oltre a ciò Simone miniò per l'amico letterato, nel 1338 o poco dopo, anche il frontespizio di un codice con le opere di Virgilio commentate da Servio (Biblioteca Ambrosiana, Milano). In questa fine rappresentazione Servio, il commentatore di Virgilio, scosta la tenda per mostrare il sommo poeta, mentre nella scena sono presenti un pastore, un contadino e un soldato, come metafora dei temi pastorali, bucolici ed epici cantati nell'opera.

L'ultima opera di Simone è una piccola tavola di devozione privata, firmata e datata da Simone (1342) e oggi conservata alla Walker Art Gallery di Liverpool. Si tratta del *Ritorno di Gesù fanciullo dalla disputa nel tempio*, dove compare un tema curioso e inedito: San Giuseppe che rimprovera il divino fanciullo, dopo la disputa.

In tutte queste opere del periodo avignonese le scene sono riportate in uno spazio alluso, una tendenza che era cominciata già nell'Annunciazione del 1333, ma che nell'allegoria virgiliana arriva a conseguenze estreme, essendo la scena riportata su un piano erto. Anche l'inquietudine psicologica già vista nel Polittico Portatile Orsini è qui riproposta in tutti i personaggi. Inoltre, come si è visto, tutta la produzione avignonese è dominata da piccole tavole ad uso privato, riflettendo il ruolo di Simone Martini ad Avignone, un pittore praticamente in pensione al servizio di una ricca *familia cardinalizia* al cui servizio dipingeva a tempo perso.[2]

E proprio qui, ad Avignone, Simone Martini morì nel 1344.

Madonna dell'Umiltà, Sinopia dalla Cattedrale di Notres-Dames-des-Domes di Avignone, Palazzo dei Papi di Avignone.

Cristo Benedicente tra Angeli, Sinopia dalla Cattedrale di Notres-Dames-des-Domes di Avignone, Palazzo dei Papi di Avignone.

Ritorno di Gesù dal Tempio (1342), tavola ad uso privato, Walker Art Gallery di Liverpool[3].

I seguaci di Simone Martini

Simone Martini ebbe un numero significativo di allievi. Tra questi si annoverano i fratelli Lippo e Federico Memmi. L'opera di Lippo Memmi, il più famoso e studiato, era inizialmente mediocre, come testimoniato dalla *Maestà* della chiesa di Sant'Agostino di San Gimignano (1310-1315 circa). In seguito all'incontro con Simone Martini, negli anni in cui questi si cimentava alla sua splendida Maestà del Palazzo Pubblico di Siena (1312-1315, l'artista mutò il suo stile fino a raggiungere l'abilità pittorica di Simone a partire dal 1325 circa. Anche il più giovane Federico Memmi, che probabilmente seguì Simone ad Assisi al tempo dei lavori presso la Cappella di San Martino (1313-1318) e di cui è comunque più difficile rintracciare l'attività agli esordi, riuscì a raggiungere uno stile di alto livello a partire dal 1325.

Appartengono alla scuola di Simone Martini anche altri artisti più tardi, quali Naddo Ceccarelli, cui sono attribuite diverse opere tutte difficili da datare (a parte una firmata e datata dall'artista al 1347) e l'anonimo Maestro di Palazzo Venezia, che si ritiene sia stato attivo, non senza incertezze, tra il 1330 e il 1350 circa. La cerchia di Simone Martini include probabilmente anche il fratello Donato Martini e Pietro Ceccarelli, quest'ultimo forse parente di Naddo. Il primo è probabilmente autore di alcune opere su cui però la critica ha raggiunto un consenso tutt'altro che unanime riguardo l'attribuzione. Il secondo è firmatario di una Madonna col Bambino perduta, un tempo residente nella chiesa dei Carmelitani ad Avignone. Per questi motivi questi ultimi due artisti hanno identità artistiche assolutamente indefinite.

Letteratura

Il poeta fiorentino Mario Luzi, nella raccolta *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), ha immaginato l'ultimo viaggio del pittore, che da Avignone torna a Siena. Come dice lo stesso poeta parlando delle liriche comprese in questa raccolta, "I titoli fungono in questo caso da semplici didascalie". Si parla

del rientro di Simone Martini da Avignone in compagnia della moglie (Giovanna), del cognato (Donato) e della sua moglie anch'essa Giovanna, con uno studente (probabilmente di teologia) che sarà "testimone, interprete e cronista oltre che parte integrante dell'avventura".

Elenco delle opere

- *Madonna col Bambino n. 583*, 1305-1310[4], tavola, provenienza ignota, Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Madonna dei Raccomandati*, 1305-1310[4], tavola, dalla chiesa di San Bartolomeo a Vertine (Chianti), Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Croce dipinta*, 1305-1310[4], tavola, dal convento delle Cappuccine di Siena, Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Testa della Madonna* (frammento), circa 1310[4], lacerto di affresco, chiesa di San Lorenzo al Ponte, San Gimignano
- *Maestà*, circa 1310-1312[4], tavola, provenienza ignota, Museo di Capodimonte, Napoli
- *Maestà*, 1312-1315[5], affresco, Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico di Siena
- *Scene della vita di san Martino e immagini di santi, cavalieri, vescovi e papi, eremiti e fondatori di ordini*, 1315-1318[5], affreschi, Cappella di San Martino nella basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, Assisi
- *San Ludovico di Tolosa che incorona il fratello Roberto d'Angiò*, 1317[5], tavola, dalla basilica di San Lorenzo Maggiore di Napoli, Museo di Capodimonte, Napoli.
- *San Francesco, san Ludovico di Tolosa, sant'Elisabetta d'Ungheria, beata Agnese di Boemia? e sant'Enrico d'Ungheria*, circa 1318[4], affresco, Transetto destro nella basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, Assisi
- *Crocifissione*, 1316-1320[4], piccola tavola a uso privato, Museo Horne, Firenze
- *Polittico con Madonna, Bambino e santi*, 1318-1319[4], tavola, dalla chiesa di Sant'Agostino di San Gimignano, tre scomparti nel Fitzwilliam Museum di Cambridge (Massachusetts), uno nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia (che data l'opera 1316-1317) e uno in collezione privata
- *Polittico di Santa Caterina d'Alessandria*, 1319-1320[5], tavola, dalla chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa
- *San Giovanni Evangelista dolente*, 1320[5], piccola tavola ad uso privato, Barber Institute of Fine Arts di Birmingham
- *Crocifisso*, 1321-1322[5], tavola, dal Palazzo Pubblico di Siena?, chiesa di Santa Maria sul Prato, San Casciano in Val di Pesa
- *Polittico con Madonna, Bambino e santi*, 1320-1322[4], tavola, dalla chiesa di Santa Maria dei Servi di Orvieto, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
- *Polittico con Madonna, Bambino e santi*, 1321-1323[4], tavola, dalla chiesa di San Francesco di Orvieto, uno scomparto nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto e un altro nella National Gallery of Canada di Ottawa
- *Polittico con Madonna, Bambino e santi*, 1323-1324[4], tavola, dalla chiesa di San Domenico di Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Orvieto
- *Eterno benedicente tra angeli* (cuspide di polittico), 1320-1324[4], tavola, proveniente da uno dei politici orvietani, Museo dell'Opera del Duomo, Orvieto
- *Eterno benedicente* (cuspide di polittico), 1320-1324[4], tavola, proveniente da uno dei politici orvietani, Pinacoteca Vaticana, Roma
- *Profeti* (quattro piccoli tondi), 1320-1325[4], tondi su tavola, provenienza ignota, Musée du Petit Palais, Avignone

- *Apostoli* (due tavole), 1320-1325[4], tavole, provenienza ignota, City Museum and Art Gallery, Birmingham e Boston Museum of Fine Arts, Boston
- *Madonna col Bambino* (scomparto di polittico perduto), circa 1325[4], tavola, dalla pieve di San Giovanni Battista a Lucignano d'Arbia, Pinacoteca Nazionale, Siena.
- *San Pietro*, 1326, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- *Polittico con Madonna, Bambino e santi*, 1326[5], tavola, dal Palazzo Pubblico di Siena?, tre scomparti nel Metropolitan Museum of Art di New York, uno nel Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid e uno nel Getty Museum di Los Angeles
- *San Ladislao d'Altomonte*, 1325-1330[4], tavola, provenienza ignota, Museo civico di Santa Maria della Consolazione di Altomonte (Cosenza)
- *Beato Agostino Novello e quattro dei suoi miracoli"*, 1324-1329[4], tavola, dalla chiesa di Sant'Agostino a Siena, Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Guidoriccio da Fogliano all'assalto di Montemassi*, 1330[5], affresco, Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico di Siena
- *San Luca Evangelista*, 1330 circa, tempera su ravola, J. Paul Getty Museum a Los Angeles in California, (Stati Uniti d'America)
- *Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita*, 1333[5], tavola, dal Duomo di Siena, Galleria degli Uffizi, Firenze
- *Polittico Orsini*, 1333-1337[4], altarolo portatile ad uso privato, pannelli al Museo del Louvre di Parigi, al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa e alla Gemäldegalerie di Berlino
- *Crocifisso*, 1333-1337[4], tavola ad uso privato, Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts)
- *Madonna dell'Umiltà*, 1336-1340[4], affresco staccato e sinopia, dalla cattedrale di Notre-Dame-des-Doms di Avignone, Palazzo dei Papi, Avignone
- *Cristo benedicente*, 1336-1340[4], affresco staccato e sinopia, dalla cattedrale di Notre-Dame-des-Doms di Avignone, Palazzo dei Papi, Avignone
- *Frontespizio del Commento di Servio a Virgilio*, 1338[5], frontespizio miniato di libro ad uso privato, Biblioteca Ambrosiana, Milano
- *Ritorno di Gesù dal Tempio*, 1342,[5] tavola ad uso privato, Walker Art Gallery, Liverpool[3]

Note

1. ^ Pierluigi Leone de Castris, *Simone Martini*, Federico Motta Editore, Milano 2003.
2. ^ Simone Martini non ha più il senso concreto del reale come Giotto o la coscienza di una raggiunta perfezione come Duccio di Boninsegna, ma si solleva in un sopramondo ideale, in una dimensione a-spaziale e a-temporale, con una pittura che rivela un'aspirazione ad un'alta e irraggiungibile perfezione. In lui si possono così cogliere affinità con il pensiero e la poetica di Francesco Petrarca di cui fu amico.
3. servedimaria.diocesi.rovigo.it (http://servedimaria.diocesi.rovigo.it/documenti/rivista2-09/2_09-pag13-15.pdf) Archiviato (https://web.archive.org/web/20140409003216/http://servedimaria.diocesi.rovigo.it/documenti/rivista2-09/2_09-pag13-15.pdf) il 9 aprile 2014 in Internet Archive.
4. Datazione ricostruita su basi puramente stilistiche (assenza di datazione autografa o altra documentazione scritta).

5. datazione autografa o determinata da altra documentazione scritta.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999.
- Alessandro Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Milano, Silvana Editore, 1999.
- Marco Pierini, *Simone Martini*, Milano, Silvana Editore, 2002.
- Pierluigi Leone de Castris, *Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003.
- Luciano Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi. Il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, Roma, Gangemi Editore, 2004.
- Piero Torriti, *Simone Martini*, Firenze, Giunti Editore, 2006.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Simone Martini**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Simone Martini (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Simone_Martini?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Martini, Simone*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Arduino Colasanti, *MARTINI, Simone*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934.
- *Martini, Simóne*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Simone Martini*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Michela Becchis, *MARTINI, Simone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 71, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008.
- *Simone Martini*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (EN) *Opere di Simone Martini*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Simone Martini*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 101100651 (https://viaf.org/viaf/101100651) · ISNI (EN) 0000 0001 1692 5591 (http://isni.org/isni/0000000116925591) · SBN CFIV022677 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV022677?core=autoriall) · BAV 495/22709 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_22709) · CERL cnp00399086 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00399086) · Europeana agent/base/62278 (https://data.europeana.eu/agent/base/62278) · ULAN (EN) 500029357 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500029357) · LCCN (EN) n50066929 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50066929) · GND (DE) 118731394 (https://d-nb.info/gnd/118731394) · BNE (ES) XX1023230 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1023230) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1023230) · BNF (FR) cb12157227x (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12157227x) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12157227x) · J9U (EN, HE) 987007430329705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007430329705171) · NDL (EN, JA) 00471156 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00471156) · CONOR.SI (SL) 34591331 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/34591331) · WorldCat Identities (EN) lccn-n50066929 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50066929)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Simone_Martini&oldid=133040868"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 16 apr 2023 alle 22:09.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Ambrogio Lorenzetti

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Ambrogio Lorenzetti (Siena, 1290 circa – Siena, 9 giugno 1348) è stato un pittore italiano.

Fu uno dei maestri della scuola senese del Trecento. Fratello minore di Pietro Lorenzetti, fu attivo dal 1319 al 1348 e si distinse soprattutto per la forte componente allegorica e complessa simbologia delle sue opere mature e per la profonda umanità dei soggetti rappresentati e dei loro rapporti.

Ambrogio Lorenzetti, *Personificazione della Pace*, dettaglio dall'*Allegoria del Buono e Cattivo Governo e dei loro Effetti*, Palazzo Pubblico, Siena

Indice

Biografia
- La prima tavola di Vico l'Abate
- A metà tra Firenze e Siena
- Rientro nel contado di Siena
- Rientro definitivo a Siena: *Le Allegorie del Buono e Cattivo Governo e dei loro Effetti*
- Le altre opere a Siena
- La morte nel 1348

La scuola

Lista delle opere

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

La prima tavola di Vico l'Abate

La *Madonna col Bambino* proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo di Vico l'Abate presso San Casciano in Val di Pesa ed esposto oggi nel Museo di San Casciano, è considerata la prima opera tra quelle attribuibili ad Ambrogio Lorenzetti. È datata dall'autore al 1319. La tavola è totalmente diversa dalle precedenti *Maestà* o *Madonne col Bambino* di Duccio di Buoninsegna, a tal punto da far pensare che a differenza del fratello Pietro Lorenzetti e di Simone Martini, Ambrogio non si sia formato nella bottega di Duccio. La presenza di quest'opera in un paese vicino a Firenze, e le successive testimonianze che vedrebbero Ambrogio a Firenze e dintorni almeno fino al 1332, fanno altresì ritenere che Ambrogio Lorenzetti, seppure

senese, ebbe una formazione più vicina a quella fiorentina di Giotto e dello scultore Arnolfo di Cambio, come è evidente nella solidità delle figure. La distanza da Giotto e dai suoi seguaci rimane comunque notevole, ponendo l'autore distante anche dalla scuola pittorica fiorentina e contribuendo far emergere nell'arte di Ambrogio Lorenzetti tratti davvero originali sin dagli esordi.

Madonna di Vico l'Abate dalla Chiesa di Sant'Angelo (Vico l'Abate) presso San Casciano Val di Pesa

In questa tavola le fisionomie di *Maria* e del *Bambino* sono poco dolci. Le figure sono di una presenza statuaria e possente, che echeggia anche le statue di Arnolfo di Cambio. La rappresentazione della *Madonna* è frontale, alla maniera bizantina e ricorda le opere della seconda metà del Duecento (qualche esperto ha addirittura avanzato l'ipotesi che il committente abbia chiesto esplicitamente all'autore di richiamarsi allo stile di quel tempo). Il manto della *Madonna* è reso con un colore compatto e con scarsa caratterizzazione a pieghe del panneggio. I volti hanno una caratterizzazione chiaroscurale non eccelsa e il trono è un semplice seggio di legno spigoloso che riporta decorazioni geometriche, ma un'architettura ridotta ai minimi termini. Questi erano probabilmente i limiti di un pittore giovane che tuttavia conoscerà successivamente un'evoluzione vertiginosa.

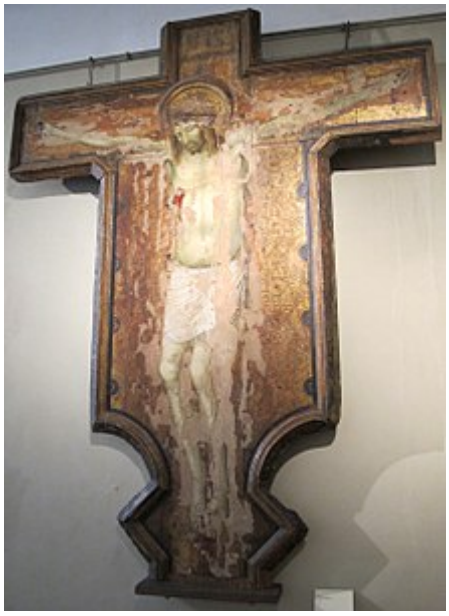
Piuttosto una cosa è straordinaria già in questa tavola giovanile e anticipa quello che sarà uno dei maggiori contributi di Ambrogio nella storia dell'arte, cioè il suo vivo naturalismo nella resa dei personaggi. Le mani di *Maria* reggono il bambino piuttosto che attorniarlo. La mano destra è inclinata rispetto all'avambraccio a reggere la gamba destra di *Gesù*. Le dita di entrambe le mani non sono parallele, ma sono disposte in modo da reggere meglio l'infante. Soprattutto spicca l'indice della mano destra che ha un naturalismo funzionale al gesto mai visto prima. Il Bambino guarda la madre. I suoi polsi e lo scorcio del suo piede sinistro mostrano un bambino che si agita e scalcia come un vero infante.

A metà tra Firenze e Siena

Gli anni dal 1320 al 1332 rappresentano il periodo più nebuloso della vita artistica del pittore, in quanto le opere collocate in questo arco di tempo non presentano una datazione o documentazione precisa. Sembra comunque verosimile che il pittore si dividesse tra Firenze e Siena. Un documento dell'Archivio di Stato di Firenze, che si riferisce a un debito contratto dall'artista nei confronti di un certo Meo di Lapo ed al conseguente pignoramento di una guarnacca femminile presso Nudo di Vermiglio, è datato 1321. Un altro documento attesta che entro il 1328-1330 l'artista è iscritto all'Arte dei Medici e Speziali (che a quel tempo comprendeva anche i pittori) e Lorenzo Ghiberti cita alcuni suoi affreschi di un convento agostiniano fiorentino, dipinti probabilmente tra il 1327 e il 1332. Tuttavia nel 1324 il Lorenzetti vende una piccola proprietà fondiaria per acquistare una casa a Siena e ne paga le relative gabelle e un altro documento del 1331 attesta un pagamento per una commissione del Consiglio ad un giudice collaterale del podestà di Siena.

Alcuni studiosi attribuiscono a questi anni la *Madonna* della Pinacoteca di Brera, la *Madonna Blumenthal* del Metropolitan Museum di New York, la *Madonna del Latte* dall'eremo agostiniano di Lecceto ed esposta oggi nel Museo diocesano di Siena, il *Crocifisso*, della chiesa di santa Lucia a Montenero d'Orcia presso

Castel del Piano e il *Crocifisso* proveniente dalla chiesa del Carmine di Siena ed esposto oggi nella Pinacoteca Nazionale della stessa città. Tuttavia il consenso sulla datazione è tutt'altro che unanime presso gli studiosi, lasciando profonde incertezze.



Crocifisso del Carmine di Siena, dalla Chiesa di san Niccolò del Carmine di Siena, Pinacoteca nazionale, Siena

L'opera su cui esiste un maggior consenso riguarda il *Crocifisso* dal Carmine di Siena su cui due terzi degli studiosi concordano per una datazione tra il 1324 e il 1331, soprattutto perché agli stessi anni risale la Pala Del Carmine del fratello Pietro, con cui Ambrogio dipingeva sempre fianco a fianco entro i confini cittadini in questi anni. L'opera, dalle dimensioni ragguardevoli è caratterizzata dalla solida e robusta voluminosità tipica della scuola toscana, ma mostra una caratterizzazione del volto, della testa ed una decorazione tipici della maniera senese, preannunciando l'opera matura del pittore.

Trittico di San Procolo, dalla chiesa di san Procolo a Firenze (1332), Galleria degli Uffizi, Firenze

Certa è invece la datazione del 1332 del trittico proveniente dalla chiesa di San Procolo a Firenze, avendo molti testimoni letto, nel corso dei secoli, la firma dell'artista e la data da lui apposta (1332) che oggi sono andate perdute. Il trittico, recentemente ricomposto alla Galleria degli Uffizi di Firenze, riporta la *Madonna col Bambino* tra i santi *Nicola* (a sinistra) e *Procolo* (a destra). Sopra i tre pannelli le cuspidi riportano il *Cristo Redentore* (al centro) e i santi *Giovanni Evangelista* (a sinistra) e *Giovanni Battista* (a destra). Rispetto alla Madonna di Vico l'Abate del 1319 Ambrogio Lorenzetti aveva compiuto passi da gigante nella resa volumetrica dei personaggi, nell'ingentilimento delle figure, nell'uso delle modulazioni chiaroscurali, nella spiccata profilatura dei personaggi, nella ricca decorazione, adesso decisamente più vicini a quelli della scuola di Giotto. Le posture dei personaggi sono ancora rigide e questi sembrano come ingessati, contraddistinguendosi dalle figure di Giotto dei primi anni trenta (per esempio del contemporaneo *Polittico di Bologna*) o anche da quelle di Simone Martini o Lippo Memmi (per esempio della coeva *tavola di Kansas City* di Lippo Memmi).

Tuttavia è ancora l'umanità del rapporto tra *Maria* e il *Bambino* che contraddistingue l'opera. In questo dipinto *Gesù Bambino* guarda sua madre con gli occhi sgranati e la bocca semiaperta generando un'espressione tipica di un neonato. *Maria* ricambia lo sguardo ed offre al bambino un'espressione serena e rassicurante e le dita della mano destra per giocare. La mano sinistra di *Maria* ha invece la tipica disposizione “lorenzettiana” a dita divaricate, sottolineando l'energia della sua presa.

Sempre dalla chiesa di San Procolo di Firenze, e per questo datati intorno al 1332, provengono quattro tavolette raffiguranti Episodi della vita di San Nicola, oggi esposte agli Uffizi. Le tavolette mettono in luce una notevole vena narrativa dell'artista ed una sua abilità nella realizzazione di complesse architetture,

evitando anche l'innaturale convenzione di sfondare le pareti per mostrare ciò che avviene nelle stanze. Per esempio, nella scena di *San Nicola che resuscita il bambino strozzato dal demonio*, il bambino protagonista è raffigurato quattro volte in altrettanti momenti successivi, che si svolgono nei due piani di un edificio: il pian terreno è aperto da un arcone, mentre il piano superiore è visibile tramite una loggia. In queste scene inoltre il fondo oro è ormai quasi abolito, con l'architettura che occupa quasi tutto lo sfondo.

Opere di san Nicola (Dono alle tre prostitute), dalla chiesa di San Procolo di Firenze (circa 1332), Galleria degli Uffizi, Firenze

Opere di san Nicola (Elezione a vescovo), dalla chiesa di San Procolo di Firenze (circa 1332), Galleria degli Uffizi, Firenze

Opere di san Nicola (Miracolo del bambino risuscitato), dalla chiesa di San Procolo di Firenze (circa 1332), Galleria degli Uffizi, Firenze

Opere di san Nicola (Miracolo della moltiplicazione del grano), dalla chiesa di San Procolo di Firenze (circa 1332), Galleria degli Uffizi, Firenze

Rientro nel contado di Siena

Intorno al 1335 Ambrogio Lorenzetti rientra nel contado di Siena. L'Ugurgeri Azzolini narra nel 1649 di aver visto le firme di Ambrogio Lorenzetti e di suo fratello Pietro sugli affreschi allora deperiti dello Spedale di Santa Maria della Scala con tanto di data (1335). Tali affreschi oggi sono perduti. Anche Lorenzo Ghiberti parla di affreschi di Pietro e Ambrogio Lorenzetti nel chiostro e nella sala capitolare della chiesa di San Francesco a Siena, affreschi di cui oggi rimangono solo poche scene e che sono datati intorno al 1336. La co-presenza del fratello Pietro in questi cicli di affreschi senesi fanno pensare che Ambrogio Lorenzetti riuscì a ricevere commissioni nella sua città natale per intercessione del fratello, che sicuramente era più accreditato di lui in questi anni.

Maestà dalla chiesa di San Pietro all'Orto di Massa Marittima (1335 circa), Museo di arte sacra, Massa Marittima

Ambrogio risulta negli stessi anni attivo come artista autonomo e indipendente soprattutto nel contado di Siena: dalla Badia dei Santi Giacomo e Cristoforo a Rofeno proviene una *Pala con la Vergine e il Bambino, San Michele Arcangelo e santi* che è oggi conservata presso il Museo di arte sacra di Asciano, opera datata al 1332-1337, probabilmente dopo il Trittico di San Procolo. Al 1332-1335 circa vengono attribuiti da quasi tutti gli studiosi i quattro santi di un polittico smembrato di provenienza ignota ed esposto oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Al 1335 circa viene datato, non senza incertezze, anche il *Crocifisso* della chiesa di santa Lucia a Montenero d'Orcia presso Castel del Piano. Più unanime è la

datazione al 1335 della splendida *Maestà* proveniente dalla chiesa agostiniana di San Pietro all'Orto di Massa Marittima (dominio senese al tempo) ed oggi esposto nel Museo di arte sacra della stessa città. Ambrogio ha lasciato anche una Maestà ed altri affreschi nella cappella dell'Eremo di Montesiepi, presso l'Abbazia di San Galgano, affreschi che sono databili al 1334-1336, come risulta da un documento che attesta il pittore a San Galgano nel 1334 e da un'iscrizione oggi perduta ma letta nel 1645 relativa all'anno 1336.

In queste opere si nota come le figure acquisiscono quella postura più sciolta ed equilibrata che caratterizzava in questi anni lo stile di Giotto e del suo allievo Taddeo Gaddi, nonché di Simone Martini e del cognato Lippo Memmi. Ma c'è di più. Le opere appaiono più articolate e sono caricate sovente di complesse allegorie. La splendida Maestà di Massa Marittima, ad esempio, è dominata da una moltitudine di figure. Ai lati dei gradini del trono sono presenti sei *angeli* (tre per parte) con strumenti musicali ed incensieri. Ai lati del trono stesso ci sono altri quattro *angeli*, due che reggono i cuscini del trono e altri due che lanciano fiori. Tutti gli altri personaggi in piedi sono uno stuolo di *Profeti, Santi e Patriarchi*. Tale sovraffollamento carica l'evento della nascita di *Gesù Cristo* di una portata epocale essendo tale evento assistito e testimoniato da tutti coloro che hanno fatto la storia della Chiesa. Ai piedi del trono sono presenti le personificazioni delle tre *Virtù Teologali*. Queste sono, dal gradino più basso a quello più alto, la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*, come indicato dalle iscrizioni sui gradini. La loro disposizione non è casuale. Secondo la definizione di Pietro Cantore la *Fede* costruisce le fondamenta dell'edificio ecclesiale, e infatti siede sul gradino che forma la base del trono. La *Speranza* eleva la Chiesa fino al Cielo, simboleggiata dalla pesante torre che regge, mentre la *Carità* concretizza l'atto della Chiesa e attraverso l'amore per *Dio Padre* dà amore anche al prossimo.

Ma anche in questo dipinto allegorico dal significato teologico così complesso Ambrogio Lorenzetti non rinuncia al rapporto umano e naturalistico tra *Madre* e *Figlio* con la consueta presa energica del figlio da parte di *Maria*, con un contatto guancia a guancia e uno scambio di sguardi ravvicinato tra le due figure.

Rientro definitivo a Siena: *Le Allegorie del Buono e Cattivo Governo e dei loro Effetti*

Nel 1337 l'artista risulta già in pianta stabile a Siena a dipingere in maniera autonoma dal fratello Pietro Lorenzetti, complice anche la partenza per Avignone, avvenuta nel 1335-1336, dell'artista di riferimento della città fino ad allora, ovvero Simone Martini.

Allegoria del Buon Governo (1338-1339), Parete di fondo della Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

Al 1337-1338 risale la Maestà della Cappella Piccolomini del Convento di Sant'Agostino di Siena, anch'essa caratterizzata da un profondo significato allegorico. Nel 1338-1339 Ambrogio dipinse quello che ancora oggi è considerato il suo capolavoro tra le opere a noi pervenute: le *Allegorie del Buono e Cattivo Governo e dei loro Effetti in Città e in Campagna*, dispiegate su tre pareti per una lunghezza complessiva di circa 35 metri nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena. Sulla parete di fondo della sala si trova l'*Allegoria del Buon Governo* dove ogni aspetto del governo (quale la *Giustizia*, il *Comune di Siena*, i *cittadini*, le *forze dell'ordine*, etc.) e le virtù loro ispiratrici (*sapienza divina*, *generosità*, *pace*, *virtù cardinali* e *virtù teologali*, etc.) sono rappresentati da figure umane. Tutte queste figure interagiscono secondo un preciso ordine a rappresentare una scena assai complessa. Sulla parete di destra è presente l'*Allegoria degli Effetti del Buon Governo in Città e Campagna*, con una rappresentazione allegorica del lavoro produttivo entro la città di Siena e nella sua campagna. Infine, sulla parete sinistra è presente l'*Allegoria del Cattivo Governo*, con

personificazioni degli aspetti del *malgoverno* e dei *vizi* e dei suoi *effetti in città e campagna*. Il ciclo di affreschi è da sempre studiato da critici ed appassionati non solo di storia dell'arte, ma anche di storia e del pensiero politico, di urbanistica e del costume. Di fatto fu uno dei primi messaggi di propaganda politica in un'opera medievale. Dal punto di vista dottrinale vi è un chiaro riferimento al pensiero di san Tommaso d'Aquino. "L'assunto dottrinale è chiaramente tomistico: non solo perché riflette la gerarchia dei princìpi e dei fatti, delle cause e degli effetti, ma perché pone come motivi fondamentali dell'ordine politico l'"autorità" (nelle allegorie) e la "socialità" (negli effetti), specialmente insistendo sul concetto aristotelico (di Aristotele) della "naturalità" della socievolezza umana[1].

Allegoria degli Effetti del Buon Governo in Città (1338-1339), Parete di destra della Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

Allegoria degli Effetti del Buon Governo in Campagna (1338-1339), Parete di destra della Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

Allegoria del Cattivo Governo (1338-1339), Parete di sinistra della Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

Allegoria degli Effetti del Cattivo Governo in Campagna (1338-1339), Parete di sinistra della Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

Le altre opere a Siena

Del periodo senese non sono documentati solo questi affreschi. Oltre a quelli già citati fino ad ora sono molte le opere realizzate entro le mura della città dopo il 1337. Tra esse si distinguono un polittico proveniente dalla ex-chiesa distrutta del Convento di Santa Petronilla di Siena ed oggi esposto nella Pinacoteca Nazionale della stessa città (circa 1340), la *Presentazione di Gesù al Tempio*, realizzata per l'*altare di San Crescenzio* del Duomo di Siena ed oggi esposto alla Galleria degli Uffizi di Firenze (firmato e datato 1342) e un'*Annunciazione* proveniente dalla Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico ed oggi ospitato dalla Pinacoteca Nazionale di Siena (firmato e datato 1344).

Molte di queste opere sono caratterizzate da una complessa ed affascinante simbologia, laddove non è riscontrabile un più complesso significato allegorico, mostrando lo spessore intellettuale, oltre che di grande artista, di Ambrogio Lorenzetti. Un'altra caratteristica che colpisce è il risalto dell'aspetto umano delle rappresentazioni, come nell'*Annunciazione* della Pinacoteca Nazionale di Siena del 1344 dove viene rappresentata la parte finale dell'Annunciazione: la spiegazione dell'*Angelo* su come il concepimento è possibile e l'accettazione di *Maria* (piuttosto che l'apparizione ed annuncio dell'*Angelo* come si usava fare). Il Lorenzetti di questi anni mostra anche di avere acquisito appieno la capacità di dipingere personaggi volumetrici ed equilibrati nelle loro posture, di usare in maniera ottimale i chiaroscuri per la resa di volti e vesti, e di realizzare articolate prospettive, come è evidente dalla tavola della *Presentazione di Gesù al Tempio* del 1342, oggi agli Uffizi di Firenze.

La provenienza senese di tutti questi dipinti mostrano la reputazione che Ambrogio Lorenzetti aveva guadagnato presso il governo e i conventi senesi, ormai al di sopra di quella del fratello Pietro (vedi sotto per una lista completa delle opere senesi).

In questi anni Ambrogio Lorenzetti dipinse anche nei dintorni di Siena, come è testimoniato dal polittico ricomposto della Pieve dei Santi Pietro e Paolo a Roccalbegna e dalla tavola con la *Madonna e il Bambino* proveniente dalla Pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano ed oggi esposta nella Pinacoteca Nazionale di Siena.

La morte nel 1348

Come il fratello Pietro, anche Ambrogio Lorenzetti morì nel 1348 per la terribile ondata di pestilenza che decimò le popolazioni dell'Europa occidentale. Rimane infatti un testamento, scritto dall'artista il 9 giugno 1348, in cui Ambrogio dispone, in maniera convulsa e in lingua volgare (in genere si usavano convenzionali formule in lingua latina per i documenti notarili), che tutti i suoi averi andassero in eredità alla *Compagnia della Vergine Maria*, temendo la morte imminente di sé stesso, della moglie e delle sue tre figlie. Nel 1348 e nel 1349 alcuni beni di Ambrogio Lorenzetti risultano effettivamente venduti dalla Compagnia, potendosi concludere che la peste abbia davvero decimato la sua famiglia.

Presentazione al Tempio dal Duomo di Siena (1342), Galleria degli Uffizi, Firenze

La scuola

A differenza di Duccio di Buoninsegna e Giotto, che ebbero molti seguaci espressisi per ben tre generazioni, Ambrogio Lorenzetti non conta molti allievi che seguirono in maniera fedele il suo stile. L'unico vero allievo è il cosiddetto Maestro del 1346, la cui attività si svolse soprattutto nei pressi di Montalcino, in provincia di Siena, e risale agli anni trenta e quaranta del XIV secolo, i due decenni a cui sono fatte risalire le uniche due opere attribuitegli. L'arte di Ambrogio Lorenzetti ebbe comunque molti echi, ben oltre la Peste Nera del 1348, fino a dentro il Rinascimento. Di fatto le sue complesse allegorie, la profonda umanità e il complesso significato religioso che emergono dalla sua produzione furono fonte di ispirazione per molti artisti della seconda metà del XIV secolo e dei secoli successivi.

[2] [3]

Lista delle opere

- *Madonna col Bambino*, 1319[4], tempera e oro su tavola, proveniente dalla Chiesa di Sant'Angelo a Vico l'Abate presso san Casciano, Museo di San Casciano.
- *Madonna col Bambino*, 1320-1330 circa[2], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Pinacoteca di Brera, Milano
- *Crocifisso della Chiesa del Carmine*, data imprecisata (probabile 1324-1331)[2], tempera e oro su tavola, dalla chiesa del Carmine di Siena, Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Trittico di San Procolo*, 1332[4], tempera e oro su tavola, dalla chiesa di San Procolo di Firenze, Galleria degli Uffizi, Firenze

- *Quattro tavole con storie di san Nicola di Bari*, circa 1332[2], tempera e oro su tavola, dalla chiesa di San Procolo di Firenze, Galleria degli Uffizi, Firenze
- *Pala con la Vergine e il Bambino, San Michele Arcangelo e i santi Bartolomeo e Benedetto*, circa 1332-1337[2], tempera e oro su tavola, dalla Badia dei Santi Giacomo e Cristoforo a Rofeno, Museo di Arte Sacra, Asciano
- *Madonna col Bambino*, 1330-1335[2], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Musée du Louvre, Parigi
- *Quattro pannelli di un polittico smembrato con i Santi Benedetto, Caterina d'Alessandria, Maddalena, Francesco*, 1332-1335[2], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Museo dell'Opera del Duomo, Siena
- *Maestà*, circa 1335[2], tempera e oro su tavola, dalla chiesa di San Pietro all'Orto di Massa Marittima, Museo di Arte Sacra, Massa Marittima
- *Maestà*, 1334-1336[4], affresco, cappella di San Galgano a Montesiepi (presso l'abbazia di San Galgano)
- *Maestà*, 1337-1338[4], affresco, chiesa di Sant'Agostino, Siena
- *Martirio dei francescani ad Almaliq e Congedo di san Ludovico di Tolosa*, circa 1336-1340[2], affreschi staccati, dalla sala capitolare della Basilica di san Francesco di Siena, transetto sinistro della basilica di san Francesco, Siena
- *Allegorie del Buono e Cattivo Governo e dei loro Effetti in Città e in Campagna*, 1338-1339[4], affreschi, Palazzo Pubblico, Siena
- *Tavoletta di biccherna can camarlingo e contribuente*, 1340[4], tempera e oro su tavola, Archivio di Stato, Siena
- *Polittico di santa Petronilla*, circa 1340[2], tempera e oro su tavola, dalla chiesa distrutta dell'ex-convento di Santa Petronilla, Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Madonna col Bambino*, circa 1340[2], tempera e oro su tavola, dalla chiesa di san Lorenzo alle Serre di Rapolano, Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Madonna col Bambino*, circa 1340[4], affresco staccato, dalla Loggia del Palazzo Pubblico di Siena, Palazzo Pubblico, Siena
- *Polittico di Roccalbegna*, circa 1340[2], tempera e oro su tavola, pieve dei Santi Pietro e Paolo di Roccalbegna.
- *Madonna col Bambino*, circa 1340[2], tempera e oro su tavola, dal monastero di Sant'Eugenio presso Siena, Museum of Fine Arts, Boston.
- *Piccola Maestà*, circa 1340[2], tempera e oro su tavola, dallo Spedale di Santa Maria della Scala, Pinacoteca Nazionale, Siena
  - Due piccoli pannelli laterali descriventi l'*Elemosina di san Nicola a tre prostitute* e il *Dono del mantello di san Martino al povero* sono, rispettivamente, al Museo del Louvre e alla Yale University Art Museum
- *Madonna col Bambino*, 1340-1345[2], tempera e oro su tavola, chiesa di San Pietro alle Scale, Siena
- *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1342[4], dall'altare di *san Crescenzio* del Duomo di Siena, Galleria degli Uffizi, Firenze
- *Tavoletta di biccherna can il Buon Governo*, 1344[4], tempera e oro su tavola, Archivio di Stato, Siena
- *Annunciazione*, 1344[4], tempera e oro su tavola, dalla sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena, Pinacoteca Nazionale, Siena
- *Allegoria della Redenzione*, 1340-1347[2], tempera e oro su tavola, dall'ospedaletto senese di *Monna Agnese*, Pinacoteca Nazionale, Siena

- *Madonna col Bambino (Madonna Blumenthal)*, data imprecisata[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Metropolitan Museum of Art, New York.
- *Madonna del Latte*, data imprecisata[3], tempera e oro su tavola, dall'eremo agostiniano di Lecceto, Museo diocesano, Siena
- *Crocifisso di Montenero d'Orcia*, data imprecisata, 1320-1335[3], tempera e oro su tavola, chiesa di santa Lucia a Montenero d'Orcia presso Castel del Piano.
- *Crocifissione*, data imprecisata[3], tempera e oro su tavola, provenienza ignota, Collezione Salini (privata), Siena
- *Santa Caterina d'Alessandria, San Giovanni Evangelista, Sant'Agostino e devoto*, data imprecisata[3], affresco staccato, dagli ambienti del Palazzo Pubblico di Siena, Palazzo Pubblico, Siena

Note

1. ^ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Firenze, Sansoni, pp. 34-36, SBN IT\ICCU\RMR\0085200.
2. Datazione ricostruita su basi puramente stilistiche con parere pressoché unanime presso gli esperti (assenza di datazione autografa o altra documentazione scritta).
3. datazione che non trova parere unanime presso gli esperti.
4. datazione autografa o determinata da altra documentazione scritta.

Madonna Blumenthal: Provenienza Pompana (Murlo-Si),proprietà fino al 1922 della famiglia Turbanti, agricoltori di Pompana e Giuncheto. Cessione descritta in G.Mazzoni QUADRI ANTICHI DEL NOVECENTO -2001 Ed.Neri Pozza. pp. 238–239.

Bibliografia

- Eve Borsook, *Ambrogio Lorenzetti*, in *I diamanti dell'arte n. 6*, Firenze, Sadea/Sansoni Editore, 1966.
- Michela Becchis, *LORENZETTI, Ambrogio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV volume, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005. URL consultato il 15 aprile 2015.
- Chiara Frugoni (a cura di), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, Le Lettere, 2010, ISBN 88-7166-668-2.
- Rosa Maria Dessì, *Les spectres du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento (https://www.puf.com/content/Les_spectres_du_Bon_Gouvernement),* Paris, PUF (Presses Universitaires de France), 2017, ISBN 978-2-13-063214-6.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Ambrogio Lorenzetti**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Ambrogio Lorenzetti (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ambrogio_Lorenzetti?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-

- *Lorenzétti, Ambrogio*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Arduino Colasanti, *LORENZETTI, Ambrogio*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934.
- (**EN**) *Ambrogio Lorenzetti*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Opere di Ambrogio Lorenzetti*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Ambrogio Lorenzetti*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**FR**) *Pubblicazioni di Ambrogio Lorenzetti*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- *Fonte: una scheda online*, su *chiantimusei.it*. URL consultato il 4 gennaio 2009 (archiviato dall'url originale il 14 maggio 2009).

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 100916572 (https://viaf.org/viaf/100916572) · ISNI (**EN**) 0000 0001 1692 3078 (http://isni.org/isni/0000000116923078) · CERL cnp00588558 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00588558) · Europeana agent/base/63684 (https://data.europeana.eu/agent/base/63684) · ULAN (**EN**) 500012547 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500012547) · LCCN (**EN**) n86048471 (http://id.loc.gov/authorities/names/n86048471) · GND (**DE**) 118780492 (https://d-nb.info/gnd/118780492) · BNE (**ES**) XX1207747 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1207747) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1207747) · BNF (**FR**) cb12446547f (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12446547f) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12446547f) · J9U (**EN**, **HE**) 987007264616405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007264616405171) · NDL (**EN**, **JA**) 00470658 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00470658) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n86048471 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n86048471)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Ambrogio_Lorenzetti&oldid=132503464"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 14 mar 2023 alle 12:59.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Pietro Lorenzetti

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Pietro Lorenzetti (Siena, 1280/85 circa – 1348 circa) è stato un pittore italiano del XIV secolo, tra i maestri della scuola senese. Fu fratello maggiore di Ambrogio Lorenzetti.

Indice

Biografia

Opere

- Gli affreschi di Assisi
- I primi dipinti in Toscana
- La maturità artistica e la *Natività della Vergine*

Opere

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Madonna del Carmine, Pinacoteca nazionale, Siena

Biografia

Natività della Vergine, Museo dell'Opera del Duomo di Siena

Le notizie sicure sulla vita di Pietro Lorenzetti sono assai scarse e si limitano, in massima parte, alle date che egli appose sui suoi lavori (quattro pervenute) e a qualche documento. Si stima che sia nato tra il 1280 e il 1285 e morto nel 1348 circa, ma questi dati sono calcolabili solo in maniera approssimativa. Di sicuro però è nato a Siena con suo fratello minore, Ambrogio.

Né tantomeno offre un aiuto sostanziale la biografia che di lui redasse Giorgio Vasari, la prima, poiché sebbene lo storico aretino si dilunghi in elogi dell'opera di Lorenzetti, egli compì alcuni macro-errori proprio a partire dal nome, che travisò in "Pietro Laurati" (mal leggendo la firma "Petrus Laurentii" della *Madonna* oggi agli Uffizi) e non mettendo mai in relazione l'artista con il fratello Ambrogio, nonostante egli avesse potuto leggerne le firme in quanto *frater* nei perduti affreschi della facciata dell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena. Inoltre non gli assegnò la sua opera più importante, ovvero gli affreschi nel transetto sinistro della basilica inferiore di Assisi, assegnandoli a Puccio Capanna, Pietro Cavallini e Giotto. Ritenne infine erroneamente di sua mano la *Tebaide* nel Camposanto monumentale di Pisa.[1]

Lorenzo Ghiberti invece non nominò mai Pietro, assegnando anche gli affreschi di Santa Maria della Scala al solo Ambrogio e dimostrando come neanche lui ne avesse letto la firma.[1]

La sua formazione dovette compiersi sotto Duccio di Buoninsegna, assieme al coetaneo Simone Martini.

Opere

Gli affreschi di Assisi

Dal 1310 al 1320 partecipò al grande cantiere decorativo della Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, con Martini e altri pittori fiorentini della scuola di Giotto; in particolare lavorò nel transetto sud al servizio del cardinale Napoleone Orsini, affrescando scene della *Passione di Cristo*, nelle quali dimostrò di avere sviluppato un linguaggio figurativo autonomo che sintetizzava arte senese e linguaggio giottesco.

Ultima cena, affresco, Assisi, Basilica inferiore, 1310-1320 circa

Emblematica è per esempio la scena dell'*Ultima Cena*, costruita attorno a un tavolo, all'interno di una magnifica loggia esagonale (che ricorda molto la struttura del pulpito del duomo di Siena di Nicola Pisano), dove viene dimostrata l'assimilazione delle tecniche prospettiche per le virtuose ambientazioni architettoniche derivate da Giotto; ma ancora più sorprendente è la visione della stretta stanzetta dei servitori a sinistra: un quarto della superficie dell'affresco è infatti occupato dalla cucina adiacente, dove il cibo sta bollendo sopra un focolare e due servitori puliscono le stoviglie e gettano gli avanzi di cibo; sullo sfondo si riconoscono particolari dell'arredo (una pala da carbone e ripiani con stoviglie) e in primo piano troviamo un gatto che si riscalda al fuoco e un cane che lecca gli avanzi di cibo dai piatti. Nessun giottesco avrebbe probabilmente considerato degno un dettaglio che per quanto quotidiano appare piuttosto "basso", mentre la curiosità di Lorenzetti appare accesa da questo minuzioso dettaglio, dalla precisa descrizione della realtà.

I primi dipinti in Toscana

Il *Polittico della pieve di Arezzo* del 1320 è la prima opera pervenutaci datata.

Lorenzetti si recò successivamente a Siena, dove nel 1329 dipinse la grande *Pala del Carmine*, già nella chiesa del Carmine. La Madonna è assisa in trono, in una solenne plasticità che ricorda la *Maestà di Ognissanti* di Giotto, soprattutto nelle corpose sfumature del volto. Di quest'opera è interessante anche la tavoletta con la *Fontana del profeta Elia*, facente parte della predella, nella quale è un carmelitano che attinge acqua con una brocca. La sensibilità del pittore per la qualità materica degli elementi naturali e per i relativi effetti ottici è resa evidente dall'increspersi della superficie dell'acqua della vasca per effetto degli spruzzi e dai riflessi sulle coppe di vetro appoggiate sul bordo della fontana.

Sempre a Siena, insieme al fratello Ambrogio, eseguì nel 1335 gli affreschi ormai perduti della facciata dell'ospedale di Santa Maria della Scala.

La maturità artistica e la *Natività della Vergine*

Nelle opere più mature egli appare influenzato dal fratello Ambrogio Lorenzetti, dove il giottismo più fiorentino viene stemperato nelle ricerche naturalistiche e luministiche. Verso il 1340 dipinse la *pala della beata Umiltà*, per una chiesa fiorentina, mentre da Pistoia proviene la *Madonna in trono col Bambino tra otto angeli* (1340).

Per esempio nel trittico del 1342 per il duomo di Siena, destinato a decorare l'altare di San Savino, rappresentò la *Natività della Vergine* su tre pannelli trattandoli come se si trattasse di uno solo, anzi trattando le demarcazioni come se fossero dei pilastri che separano la stanza in tre ambienti, due dei quali appartenenti alla stanza principale e uno, a sinistra, dove aspetta trepidante Gioacchino, il padre di Maria. Le volte dipinte sono illusionisticamente collocate sui "pilastri" della cornice e la loro prospettiva segue un preciso sistema di piani ortogonali anche in profondità (si veda per esempio lo sfondamento su un cortile porticato sulla sinistra), che presentano angolazioni vicinissime a quelle della vera prospettiva geometrica del punto di fuga unificato approntata solo da Brunelleschi all'inizio del XV secolo. L'interno domestico però non si riduce ad una fredda struttura architettonica, anzi le figure vi si muovono a proprio agio ed i dettagli di mobilio e suppellettili sono curatissimi, dalle mattonelle del pavimento alle stelline dipinte sulle volte a crociera.

Al 1342 risale uno dei rari documenti che citano l'artista, attestante l'acquisto di terreni a Bibbiano per gli orfani (Cola (Nicola) e Martino) dell'amico scultore Tino di Camaino, deceduto verso il 1337.[2]

La *Natività* è l'ultima opera documentata di Pietro Lorenzetti, del quale non si hanno più notizie dopo il 1347: è probabile che sia morto, come il fratello, durante la peste del 1348.

Opere

- *Madonna col Bambino e santi*, 1305-1315 circa, tempera e oro su tavola, 69,85x100 cm, Seattle, Seattle Art Museum
- *Crocifissione*, 1310 circa, tempera e oro su tavola, 46x35,6 cm, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum
- *Maestà e santi*, 1310 circa, tempera e oro su tavola, la Valletta, MUŻA
- *Madonna con Bambino in trono*, 1310 circa, tempera e oro su tavola, 126x75,5, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Angeli*, 1310 circa, tempera e oro su tavola, 26x49 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Madonna col Bambino*, 1310-1315 circa, tempera e oro su tavola, 70,7x44,8 cm, Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco
- *Storie della Passione di Gesù*, 1310-1319 circa, affreschi, Assisi, basilica inferiore di San Francesco
  - *Entrata di Cristo a Gerusalemme*
  - *Lavanda dei piedi*
  - *Ultima Cena*
  - *Cattura di Cristo*
  - *Giuda impiccato*
  - *Flagellazione davanti a Pilato*

    - *Andata al Calvario*
    - *Crocifissione*
    - *Deposizione dalla croce*
    - *Seppellimento di Cristo*
    - *Discesa agli Inferi*
    - *Resurrezione*
    - *San Francesco riceve le stimmate*
    - *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco*
    - *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Giovanni Evangelista*
    - *Panca vuota*
- *San Leonardo*, 1310-1320 circa, tempera e oro su tavola, 97x58 cm, Riggisberg, Abegg-Stiftung
- *Polittico di Monticchiello*, 1315 circa, tempera e oro su tavola
    - *Madonna di Monticchiello*, 1315 circa, 68x46 cm, Pienza, Museo diocesano (Pienza)
    - *Santa*, 1315 circa, tempera e oro su tavola, 55x33 cm, Le Mans, Museo Tessé
    - *San Benedetto, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Margherita d'Antiochia*, ciascuno 63x33 cm, Firenze, Museo Horne
- *Madonna col Bambino*, 1315 circa, tempera e oro su tavola, 23x14,6, collocazione sconosciuta (asta Sotheby's 1973)
- *Polittico con la Crocifissione*, 1315 circa, tempera e oro su tavola, Francoforte, Städel
- *Crocifisso*, 1315-1320 circa, tempera e oro su tavola, 380x274 cm, Cortona, Museo diocesano
- *Madonna in trono*, 1315-1320 circa, tempera e oro su tavola, 126x83 cm, Cortona, Museo diocesano
- *Crocifissione con sante*, 1315-1325 circa, tempera e oro su tavola, 53,3x53,3, collocazione sconosciuta
- *Polittico della pieve di Arezzo*, 1320, tempera e oro su tavola, 298x309 cm, Arezzo, pieve di Santa Maria
- *Madonna col Bambino e sante*, 1320 circa, tempera e oro su tavola, Arezzo, Museo statale di arte medievale e moderna
- *Santa Lucia*, 1320 circa, tempera e oro su tavola, 168x83 cm, Firenze, chiesa di Santa Lucia dei Magnoli
- *Crocifissione* (con Ambrogio), 1320-1330 circa, tempera e oro su tavola, 148x70 cm, Firenze, Museo Stibbert
- *Cristo in pietà*, 1320-1330 circa, tempera e oro su tavola, 49x60 cm, La Spezia, Museo civico Amedeo Lia
- *Sant'Antonio Abate*, 1320–1330 cm, tempera e oro su tavola, 47x40,3 cm, collezione privata
- *Cristo Risorto*, 1320-1330, affresco staccato, Siena, Oratorio di San Bernardino
- *Crocifissione coi dolenti*, tempera e oro su tavola, Siena, Pinacoteca nazionale
- *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e un cavaliere*, 1325 circa, affresco staccato, Siena, basilica di San Domenico
- *Crocifisso sagomato*, 1325-1335 circa, tempera e oro su tavola, h. 125 cm, Cortona, Museo diocesano
- *Pala del Carmine*, 1327-1329, tempera e oro su tavola, 191x328 cm, Siena, Pinacoteca nazionale
    - *Eliseo*, 125,7x47 cm, Pasadena, Norton Simon Museum
    - *San Giovanni Battista*, 126,4x46,7 cm, Pasadena, Norton Simon Museum

    - *Sant'Andrea e san Jacopo*, 45x26 cm, New Haven, Yale University Art Gallery
- *Madonna col Bambino*, 1330 circa, tempera e oro su tavola, 73x52 cm, Castiglione d'Orcia, pieve dei Santi Stefano e Degna
- *Uomo di dolori*, 1330 circa, tempera e oro su tavola, 32×52 cm, Altenburg, Lindenau Museum
- *Madonna col Bambino*, 1330 circa, tempera e oro su tavola, 29x20 cm, Altenburg, Lindenau Museum
- *Madonna col Bambino*, 1330 circa, tempera e oro su tavola, 72x38 cm, Firenze, collezione Serristori
- *San Giovanni dolente*, 1330 circa, tempera e oro su tavola, 19x16,8 cm, New York, collezione privata
- *Crocifissione*, 1330-1335 circa, tempera e oro su tavola, 35x21 cm, Newark (Delaware), collezione Alana
- *Strage degli innocenti*, 1330-1340 circa, affresco, Siena, chiesa dei Servi
- *Madonna con Bambino*, 1330-1340 circa, tempera e oro su tavola, 93,5x58 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale
- *San Giovanni Battista*, 1330-1340 circa, tempera e oro su tavola, 80,4x42,2 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
- *San Pietro*, 1330-1340 circa, tempera e oro su tavola, 78x42 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
- *Trittico della Madonna col Bambino e le sante Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria*, 1330-1340 circa, tempera e oro su tavola, 110,5x158,1 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Funerali di un santo vescovo*, 1330-1340 circa, tempera e oro su tavola, 21,4x30,4 cm, Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco
- *Santa Margherita*, 1330-1340 circa, tempera e oro su tavola, 67x45,6 cm, Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco
- *Santa Chiara*, 1330-1340 circa, tempera e oro su tavola, 61,9x30 cm, Athens (Georgia), Georgia Museum of Art
- *Trittico dei santi Bartolomeo, Cecilia e Giovanni Battista*, 1332, tempera e oro su tavola, 84x96 cm, Siena, Pinacoteca nazionale
- *Storie della Vergine*, 1335, affreschi, perduti, già a Siena, ospedale di Santa Maria della Scala
- *Madonna col Bambino* (cerchia?), 1335 circa, tempera e oro su tavola, 79x56 cm, Firenze, Palazzo Vecchio (collezione Loeser)
- *Reliquiario con Madonna col bambino*, 1335 circa, tempera e oro su tavola, 33x13,7 cm, Firenze, collezione Berenson
- *Reliquiario con Cristo benedicente in trono e frate francescano*, 1335 circa, tempera e oro su tavola, 33x13,7 cm, New York, collezione privata
- *Madonna con Bambino in trono tra santi e angeli*, 1335-1340 circa, tempera e oro su tavola, 60,2x26 cm, Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco
- *Madonna con Bambino in trono, angeli e santi*, 1335-1340 circa, tempera e oro su tavola, 34x28,8 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *San Giovanni Evangelista*, 1335-1340 circa, tempera e oro su tavola, 68x45,5 cm, La Spezia, Museo civico Amedeo Lia
- *San Savino vescovo davanti al governatore Venustiano*, 1335-1342 circa, tempera e oro su tavola, 37,5x33 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna col Bambino*, dopo il 1336, forse 1340-1348, tempera e oro su tavola, Buonconvento, Museo di arte sacra della Val d'Arbia, proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo della vicina Castelnuovo Tancredi.

- *Madonna col Bambino*, 1340-1348 circa, tempera e oro su tavola, Buonconvento, Museo di arte sacra della Val d'Arbia, proveniente dalla chiesa di san Giovanni Battista della vicina Campriano.
- *Crocifissione*, 1336-1337 circa, affresco, Siena, Basilica di San Francesco
- *Cristo risorto*, 1336-1337 circa, affresco staccato, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *Madonna in trono col Bambino tra otto angeli*, 1340, tempera e oro su tavola, 145x122 cm, Firenze, Uffizi
- *Adorazione dei Magi*, 1340, tempera e oro su tavola, 33x24 cm, Parigi, Louvre
- *Cristo davanti a Pilato*, 1340 circa, tempera e oro su tavola, 38x27 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
- *Crocifissione*, 1340 circa, tempera e oro su tavola, 41,9x31,8 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Madonna col Bambino, angeli e due santi vescovi*, 1340-1345 circa, tempera e oro su tavola, 38,3x25 cm, Baltimora, Walters Art Gallery
- *Polittico di san Giusto*, 1340-1348 circa, tempera e oro su tavola, 172x119 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale
- *Pala della beata Umiltà*, 1341 circa, tempera e oro su tavola, 226×185 cm, Firenze, Uffizi
  - *Beata Umiltà resuscita una suora*, 45x56 cm, Berlino, Gemäldegalerie
  - *Miracolo del ghiaccio*, 45x31 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Natività della Vergine*, 1342, tempera e oro su tavola, 188x183 cm, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *Santa Caterina d'Alessandria*, 1342 circa, tempera e oro su tavola, 66x41,3 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Trittico con Maestà, Annunciazione, San Cristoforo e Crocifissione*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 44x51,5 cm, Digione, Musée des Beaux-Arts
- *Annunciazione e santi*, 1345, affreschi, Montalcino, chiesa di San Michele
- *Madonna con Bambino in trono tra santi e angeli*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 41,8x25 cm, Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco
- *Madonna con Bambino in trono tra sante e angeli*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 55x26 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli
- *Santa Maria Maddalena comunicata nel deserto*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 70x48 cm, Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum
- *San Giacomo Maggiore e san Giovanni Evangelista*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 19x34,5 cm, Oxford, Exeter College
- *San Lorenzo e san Cristoforo, San Girolamo*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 35x40 cm, collocazione sconosciuta
- *San Donato e san Giovanni Gualberto, Sant'Agostino*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 35x40 cm, collocazione sconosciuta
- *Coppia di apostoli*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 19x34,5 cm, Oxford, Exeter College
- *Santo vescovo martire*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 66x40 cm, Parigi, collezione De Noailles
- *Cuspide con sant'Antonio Abate*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 39,4x33 cm, Praga, Národní galerie v Praze
- *Cuspide con santo martire*, 1345 circa, tempera e oro su tavola, 45x38 cm, Praga, Národní galerie v Praze
- *Resurrezione del Salvatore*, affresco, Siena, Pinacoteca nazionale
- *Santo vescovo*, tempera e oro su tavola, 48x27,5, Firenze, collezione privata

- *Episodio miracoloso*, tempera e oro su tavola, 19x16,8 cm, collocazione sconosciuta (asta Christie's New York, 1993)
- *Annunciazione*, tempera e oro su tavola, 16,5x16,5 cm, Sarasota, Ringling Museum of Art
- *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, tempera e oro su tavola, 24,1x33 cm, Sarasota, Ringling Museum of Art
- *Allegoria della Redenzione* (forse con Ambrogio), tempera su tavola, 57,5x118,5 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

Note

1. Frugoni, cit., p. 247.
2. ^ Frugoni, p. 248.

Bibliografia

- Chiara Frugoni, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, in *Dal Gotico al Rinascimento*, Firenze, Scala, 2003, ISBN 88-8117-092-2.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Pietro Lorenzetti**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Pietro Lorenzetti (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pietro_Lorenzetti?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Lorenzétti, Pietro*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Arduino Colasanti, *LORENZETTI, Pietro*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934.
- *Lorenzétti, Piètro*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Pietro Lorenzetti*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Michela Becchis, *LORENZETTI, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005.
- (EN) *Opere di Pietro Lorenzetti*, su *Open Library*, Internet Archive.
- *Elenco delle opere del Lorenzetti nel sito della Fototeca Zeri*, su *fe.fondazionezeri.unibo.it*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 172313064 (https://viaf.org/viaf/172313064) · ISNI (EN) 0000 0001 2247 7537 (http://isni.org/isni/0000000122477537) · SBN CFIV030385 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV030385?core=autoriall) · BAV 495/41970 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_41970) · CERL cnp01361901 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01361901) · Europeana agent/base/148652 (https://data.europeana.eu/agent/base/148652) · ULAN (EN) 500030946 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500030946) · LCCN (EN) n86142480 (http://id.loc.gov/authorities/names/n86142480) · GND (DE) 118729063 (https://d-nb.info/gnd/118729063) · BNE (ES) XX4829738 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX4829738) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX4829738) · BNF (FR) cb14965974r (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14965974r) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14965974r) · J9U (EN, HE) 987007264616305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX1

	0&find_code=UID&request=987007264616305171) · NDL (EN, JA) 00470659 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00470659) · WorldCat Identities (EN) lccn-n86142480 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n86142480)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pietro_Lorenzetti&oldid=131352992"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 5 gen 2023 alle 18:49.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.